

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Milada Jonášová

**Dobové opisy Mozartových oper
v hudební sbírce premonstrátského kláštera
v Praze na Strahově**

**Period copies of Mozart's operas
in the music collection
of the Premonstratensian monastery
in Prague at Strahov**

Disertační práce

Hudební věda
Obecná teorie a dějiny umění a kultury

vedoucí práce: doc. Dr. Tomislav Volek

Praha 2008



Joseph Lange: Portrét Wolfganga Amadea Mozarta, olejomalba, 1782.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně
a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

OBSAH

I.	Předmluva	4
II.	Strahovský klášter premonstrátů jako kulturní centrum a jeho hudební tradice.	14
III.	Hudební sbírka strahovského kláštera	26
IV.	Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce strahovského kláštera	
1.	La finta giardiniera	31
2.	Idomeneo	87
3.	Le nozze di Figaro	127
4.	Don Giovanni	151
5.	La clemenza di Tito	184
6.	Jednotlivé árie a ansámblы z dalších Mozartových dramatických děl	196
7.	Kontrafakta operních árií	203
V.	Závěr	209
VI.	Seznam použité literatury	210
	Abstrakt (česky)	220
	Abstrakt (anglicky)	222

I. Předmluva

Předkládaná disertační práce je výsledkem několikaletého výzkumu mozartovských bohemikálních pramenů, který byl soustředěně započat nálezem dosud neznámého souboru partitur Mozartových děl v roce 2001, když jsem prováděla výzkum přetextovaných operních árií z 18. století na kůrech pražských kostelů. Uvedený soubor se nachází v hudební sbírce premonstrátského kláštera na Strahově, deponované už desítky let v Českém muzeu hudby v Praze.

Vzhledem k tomu, že každý výzkum mozartovských pramenů a s ním spojená problematika přesahuje hranice výzkumu lokálního, bylo nutné zasadit nově nalezené bohemikální prameny do kontextu mezinárodního výzkumu. K dosažení takového cíle bylo ovšem třeba časově náročných komparací strahovských opisů s autografy, dochovanými vesměs v zahraničí, a s dalšími dobovými - především bohemikálními - opisy, dochovanými rovněž nejen v Čechách a na Moravě. Komparacemi získané poznatky o těchto nově nalezených pramenech pak bylo nutno zasadit do příslušných souvislostí v celku mozartovské pramenné základny, z níž vyrůstá i nejnovější kritická edice Mozartova díla *Neue Mozart Ausgabe*.

Tato edice, jejíž vydávání německým nakladatelstvím Bärenreiter bylo zahájeno v roce 1956 a oficiálně ukončeno v červnu 2007, představuje v současnosti i díky textovým úvodům a kritickým zprávám k jednotlivým svazkům hlavní informační bázi o souhrnu skladatelovy tvorby. Je rozvržena do 10 sérií, dále členěna do 35 skupin (duchovní vokální tvorba, jevištní díla, orchestrální díla, koncerty, komorní díla atd.) a celkově zahrnuje cca 130 svazků. Celé Mozartovo kompoziční dílo bylo takto vydáno do roku 1991, poté byly

jako doplňkové svazky publikovány ještě skici a fragmenty jeho nedokončených skladeb, katalog filigránů autografů apod. Ke každému svazku byly – a nadále ještě jsou, a to se značným časovým odstupem (v některých případech zabírajícím dokonce až neuvěřitelných 40 let) - vydávány kritické zprávy s výčty a popisy pramenů, a to jak autografů, tak relevantních dobových opisy a raných tisků.

Především díky uvedené kritické edici má dnes mozartovský výzkum lepší badatelské podmínky než měl kdykoliv předtím. Podstatným způsobem se – i na základě souhrnu nových poznatků, přinesených uvedenou edicí – v posledních desíletích rozšiřuje také výzkum recepce Mozartova díla, k němuž se ve značném rozsahu připojuje i tato práce. Z faktu nové kritické edice ovšem neplyne, že výsledky současného mezinárodního mozartovského výzkumu jsou této situaci vždy přímo úměrné. Není tomu tak jednak proto, že k vědecké interpretaci Mozartovy osobnosti a tvorby, vystoupivší ve svých vrcholech nad všechny dobové standardy, nedostačují právě jen standardní vědecké metody a měřítko, a jednak i proto, že edice sama je silně poznamenaná tím, že vznikla za velmi specifické situace. Její hodnotu, třebaže se sama označuje za edici kritickou, totiž v případě i některých zvláště významných skladeb – především oper a klavírních koncertů – silně poškodila skutečnost, že editoři někdy neměli k dispozici některé autografy (nebo jim byly přístupny jen jejich části), s nimiž ještě v 19. století pracovala předchozí souborná edice, dnes označovaná jako *Alte Mozart Ausgabe* (1877-1883). Jedna z největších sbírek Mozartových autografů (cca 120), jejíž součástí byla i početná sbírka autografů vídeňského sběratele hudebnin Aloyse Fuchse, byla totiž uložena v Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz v Berlíně, ale během 2. světové války bylo rozhodnuto o jejím uložení na bezpečnějším místě. A aby partitury nejvýznamnějších velkých děl nebyly případně válečnými událostmi zničeny v úplnosti, bylo rozhodnuto, že několikasvazkové partitury jednoho díla budou

rozděleny na dvě části, z nichž jedna bude ukryta na západ od Berlína a druhá na východ. Po válce byla ta část sbírky, která byla uložena v Tübingen, do Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně vrácena, druhá část však zůstala na neznámém místě ve Slezsku, které se po válce stalo součástí Polska. Jak se dodatečně ukázalo, uvedené hudebniny byly uloženy nejprve na zámku Fürstenstein (Zamek Książ) ve Slezsku, dlouhou dobu poté v bývalém cisterciáckém opatství v Grüssau v Dolním Slezsku (Opactwo Cysterskie w Krzeszowie, resp. klášter Křesobor – mj. od roku 1242 a poté ve 20. století propojený s českými benediktýny). Určitou dobu „pobývala“ autografní mozartiana také na krakovském Wawelu a nakonec byla roku 1947 převezena do velké polské knihovny „Biblioteka Jagiellońska“ v Krakově. Badatelská veřejnost se však o jejich tamějším uložení a eventuálním zpřístupnění dozvěděla až v roce 1979/1980¹. Celá záležitost je dodnes předmětem dlouhodobých a složitých vyjednávání mezi německou a polskou stranou, jistě i proto, že se nejedná jen o rukopisy Mozartovy, ale i některé Bachovy, Goethovy ad. Za komunistického režimu došlo – zcela výjimečně, tj. při příležitosti vzájemných návštěv nejvyšších státních, resp. stranických představitelů - i k „návratu“ několika vzácných Mozartových autografů do Berlína. Tak se tam při jedné návštěvě prvního tajemníka polské komunistické strany Edwarda Giereka vrátil autograf *Kouzelné flétny* a symfonie „*Jupiter*“. (K aktuální situaci v daných jednáních viz např. „Deutschland und Polen streiten um Kulturschätze“, in: *Die Welt*, 16.srpna 2007).

V době, kdy uložení Mozartových autografů v Krakově vešlo mezi mozartovskými badateli ve známost, byly už mnohé partitury vrcholných Mozartových děl v rámci nové kritické edici publikovány (např. *Le nozze di Figaro*, *Idomeneo* ad.). Za daných podmínek ovšem museli editoři mnohdy – jak už bylo uvedeno - pracovat jen s částmi

¹ *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Texte – Bilder – Chronik 1955-2007*, vorgelegt von Dietrich BERKE und Wolfgang REHM unter Mitarbeit von Miriam PFADT, Bärenreiter Kassel 2007, s. 64.

autografů a četná svá rozhodnutí dělat buď podle dobových opisů nebo s přihlédnutím k mozartovské edici ze 70.-80. let 19. století. Původně „berlínské“ prameny zůstaly dodnes lokačně rozděleny, takže mozartovský badatel musí velice často kombinovat při výzkumu jedné a téže skladby pobyt v Berlíně s pobytem v Polsku, neboť např. autograf 1. a 2. jednání *Figarovy svatby* je dnes uložen v Berlíně a 3. a 4. jednání je v Krakově.

Za současného stavu pramenné základny ke zkoumanému Mozartovu dílu jsou dnes hlavním zdrojem informací o ní především zmíněné už kritické zprávy, které byly k jednotlivým svazkům postupně publikovány a v nichž jsou vedle autografů (včetně těch, které nebyly k dispozici při vydávání díla v rámci nové kritické edice) vždy popsány i relevantní dobové opisy. Nejednou se některý z nich stává dokonce hlavním pramenem a vedle toho představují také jeden z hlavních pramenů pro zkoumání problematiky recepce díla v různých regionech a lokalitách.

Výzkumem bohemikálních pramenů se už dříve – větší či menší mírou - obírala celá řada badatelů domácích (Paul Nettel, Tomislav Volek, Marie Svobodová, Jitřenka Pešková ad.) i zahraničních (Manfred Schuller, Alan Tyson, Robert Münster, Wolfgang Rehm, Dietrich Berke, Franz Giegling, Sergio Durante ad.). Zvláště v souvislosti s dvěma premiérami Mozartových děl – *Don Giovanni* a *La clemenza di Tito* – představují jejich první pražské opisy nejvýznamnější prameny hned po autografu. Předkládaná práce je výsledkem úsilí nejen systematicky navázat na předchozí výzkum, ale především pak nově nalezené prameny zasazovat jak do kontextu aktuálních poznatků mezinárodního bádání o jednotlivých Mozartových dílech, tak vysledovat jejich význam v rámci celkové recepce Mozartova díla v Čechách.

Soubor strahovských mozartian má nečekaně velký rozsah a jeho zpracování se vymyká možností jedné, třebaže několikaleté práce. Proto jsem v této fázi výzkumu dala přednost těm materiálům,

které se týkají Mozartových oper. Takový výzkum si vyžádal velice podrobné a tím i časově náročné komparace s autografy uloženými v zahraničí: v Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně (*Idomeneo* 3. jednání, *Le nozze di Figaro* 1. a 2. jednání, *La clemenza di Tito*), v Biblioteka Jagiellońska v Krakově (*Idomeneo* 1. a 2. jednání, *La finta giardiniera* 2. a 3. jednání, *Le nozze di Figaro* 3. a 4. jednání, *La clemenza di Tito*) a v La Bibliothèque nationale de France v Paříži (*Don Giovanni*).

Vedle toho jsem studovala pro komparaci nezbytné prameny v Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně, v Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech, v Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, Badische Landesbibliothek v Karlsruhe, v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, v Biblioteca Mozartiana v Internationale Stiftung Mozarteum v Salcburku, v Zentralbibliothek v Curychu, z domácích institucí v Moravském zemském muzeu v Brně, v Národní knihovně a v Českém muzeu hudby v Praze.

Vlastní proces komparace začíná u pojednáváných děl základními otázkami po provenienci a časovém zařazení zkoumaného opisu. Pokud není z dostupných údajů provenience ihned zřejmá, stává se jedním z důležitých cílů výzkumného procesu, stejně jako zkoumání rukopisu z hlediska jeho původní funkce: byl opis původně určen pro divadelní či koncertní provoz, pro zámožného šlechtického diletanta-sběratele, jako předloha pro vytvoření klavírního výtahu atd. Paralelně se zjišťuje struktura takto dochované kompozice a jejích částí (zda obsahuje všechny ansámby, árie a recitativy, v jaké podobě je obsahuje atd.). Aby splnila svůj badatelský účel musí komparace sama jít až do posledních detailů. Její základní rámec tvoří zkoumání shod a odlišností porovnávaných rukopisů, a to počínaje zkoumáním použitého notového papíru, jehož vodoznaky jsou často tou nejzákladnější pomůckou k dataci a někdy i k určení provenience pramene. Následuje pracovně a časově nejnáročnější část: analýza

všech objektivně prokazatelných parametrů písarského výkonu. V rámci komparace jsou v první fázi důležitá zjištění typu: počet notových osnov na stránku, počet taktů na stránku, v případě partitury řazení instrumentálních a vokálních hlasů a způsoby jejich slovního označení. V další fázi jsou systematicky zkoumány případné škrty a změny (v té souvislosti je pozornost věnována i použitým inkoustům), jsou zvažovány jejich důvody, případné odlišnosti v tempových označeních, v dynamických a artikulačních údajích (které se mnohdy v jednotlivých pramenech liší a pak je nutné se obírat příčinami těchto odlišností), případný výskyt, uchování či vypuštění režijních poznámek, u vokálních děl odlišnosti v podloženém textu (v případě překladů – viz kapitola IV.1 o německých překladech opery *La finta giardiniera*, v níž jsou řešeny zcela specifické problémy provenience překladů), u operních partitur shoda či vzájemné odlišnosti v označeních jednotlivých čísel a je provázejících přípisů, upozorňujících na následující číslo v partituře atd. Samozřejmě je pozornost věnována i případným melodicko-rytmickým a harmonickým odlišnostem, které jsou ovšem vzácné, v případě některých specifických lokalit (haugwitzovská Náměšť) se mnohem častěji objevují odlišnosti v instrumentaci.

Jakou roli mohou sehrát pražské mozartovské opisy ze strahovské sbírky v mezinárodním mozartovském výzkumu dokládají např. zjištění, která jsem přinesla ve studii „Mozarts *La finta giardiniera* 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment zur italienischen Version der Oper“ (*Mozart-Jahrbuch* 2005, s. 277-312), která je v této práci uvedena v českojazyčné podobě v kapitole IV.1. V případě této opery představuje strahovský fragment partitury – v případě dvou árií Sandriny (č. 4 a 11) a části finále 1. aktu původní italské verze opery – jedinou dosud známou náhradu za odpovídající části ztraceného svazku s 1. jednáním Mozartova autografu. Podobně recitativy 13. a 14. scény 2. jednání, dochované ve strahovském fragmentu, jsou dnes jediným známým dobovým opisem těchto částí

Mozartovy opery. Podrobně vyhodnocení opisu partitury *Dona Giovanniho* zase umožnilo vypracování nového stematu dobových opisů pražské provenience. Vzhledem k tomu, že po dokončení této mé studie se prostřednictvím firmy Antiquariat Leo Liepmannssohn London – Stuttgart objevil v polovině roku 2007 další dobový opis partitury *Dona Giovanniho*, který byl svěřen k odbornému posouzení též Prof. Dr. Manfredu Hermannu Schmidovi (Tübingen), mohl tento přední mozartovský expert ve své studii „Eine neue Quelle zur Prager Fassung von Mozarts *Don Giovanni*: Die Handschrift »Rosenthal«“ (*Mozart Studien* 2007, v tisku) navázat na mnou vypracované stema dobových pražských opisů *Dona Giovanniho* a rozšířit je o další důležitý pramen. Z těchto a dalších poznatků je zřejmé, jak poučený výzkum mozartovských bohemikálních pramenů, zasazený do kontextu známých skutečností, může významně vypovídat nejen o recepci Mozartova díla v českém prostředí, ale i o původní podobě díla samého.

Nelze nekonstatovat, že během mého studia strahovských pramenů, deponovaných v Českém muzeu hudby, utrpěla tato sbírka jak živelnou katastrofou, kterou představovala záplava v srpnu 2002, kdy muzeum sídlilo ještě ve Velkopřevorském paláci, tak v důsledku selhání klimatizace v nové budově muzea v Karmelitské ulici v roce 2005. V obou případech došlo k poškození určitého počtu hudebnin sbírky, které nyní čekají v mrazících boxech na restaurování a nejsou badatelům k dispozici. Zajisté mi bude dovoleno poznamenat i ten detail, že řada mozartovských hudebnin strahovské sbírky byla před poškozením uchráněna jen díky tomu, že právě v době katastrof mi byly (v roce 2002) díky ochotě Jiřího Mikuláše předkládány ke studiu v jiné místnosti, nebo (v roce 2004) již byly pro potřeby mého výzkumu uloženy v tresoru badatelny v Karmelitské ulici.

Výzkum mozartovských opisů ve strahovském fondu není předkládanou disertační prací uzavřen, ale je i v současnosti nadále v plném proudu. Před dokončením jsou další tři studie, které už díky

povaze dochovaných pramenů rovněž přinesou další cenné poznatky na poli mozartovského výzkumu.

Uzavírajíc tuto fázi výzkumu mozartovských operních pramenů ve strahovské hudební sbírce bych chtěla poděkovat těm, kdo mi při něm byli nápomocni. Na prvním místě svému školiteli doc. PhDr. Tomislavu Volkovi, kterému jsem vděčna za vedení při vzniku této práce, za cenné konsultace a povzbudivý zájem o problematiku, jaký jsem zatím v této míře u jiných vysokoškolských pedagogů u nás nebo v zahraničí nezažila. Jedinou výjimkou v tomto směru byl a zůstává Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid (Eberhard Karls Universität v Tübingen), který bez jakýchkoliv odkladů přijal k publikování dvě mé studie o strahovských pramenech v jím redakčně řízené specializované ročence *Mozart Studien* „Die Abschrift der *Idomeneo*-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag“ (in: *Mozart Studien* 14, Tutzing 2005, s. 189–224; zde v české verzi kapitola IV.2) a „Eine unbekannte Prager Abschrift der Don Giovanni-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters“ (in: *Mozart-Studien* 15, Tutzing 2006, s. 3-53; zde v české verzi kapitola IV.4). Jemu je také dedikována IV./3 kapitola této práce o strahovském fragmentu partitury *Figarovy svatby*, která bude v německé verzi publikována ve Festschriftu k jeho 60. narozeninám.

Výzkum Mozartových autografů a dobových opisů jednotlivých zkoumaných děl v zahraničních fondech byl autorce této práce umožněn především díky dvěma zahraničním stipendiím, které jí byly uděleny: a) v roce 2002-2003 díky stipendiu Deutscher Akademischer Austausch Dienst na Freie Universität v Berlíně (u Prof. Dr. Jürgena Maehdera), během něhož jsem měla možnost studovat Mozartovy autografy v Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, b) v roce 2003 díky Ernst Mach stipendiu, které mi udělil Österreichischer Austauschdienst pro badatelský pobyt v Internationale Stiftung Mozarteum v Salcburku (u Prof. Dr. Rudolpha Angermüllera). Tam se

jednalo především o studium v specializované mozartovské knihovně nadace Biblioteca Mozartiana a v redakci *Neue Mozart Ausgabe*.

V souvislosti se salcburským pobytem bych chtěla velice poděkovat především dlouholetému vědeckému tajemníku ISM Prof. Dr. Rudolphu Angermüllerovi a jeho manželce paní Hannelore, kteří mi byli během mého stipendijního pobytu v Salcburku velkou nejen badatelskou, ale i lidskou oporou, pomohli mi doplnit mou knihovnu o množství mozartovské literatury a dodnes mohu díky jejich velkorysosti a přátelství v Salcburku bádát i několikrát do roka. Veliký dík patří také knihovnicím Biblioteca Mozartiana při ISM v Salcburku Geneviève Geffray (mj. vynikající znalkyni mozartovské korespondence, kterou v celém rozsahu přeložila do francouzštiny, za což jí byl udělen řád „Chevalier des Arts et Lettres“) a Dr. Johanně Senigl, které mi v době mého stipendijního pobytu i během pobytů v následujících letech vždy vskutku nadstandardně vycházely a vycházejí vstříc. Za umožnění studia mnoha kopií Mozartových autografů i dobových opisů, dnes rozptýlených po celém světě, v archivu redakce *Neue Mozart Ausgabe* v Salcburku velice děkuji bývalé vedoucí této redakce Dr. Faye Ferguson i nynějšímu vedoucímu Mozart-Institutu při Internationale Stiftung Mozarteum Dr. Ulrichu Leisingerovi.

Další badatelské pobyty, uskutečněné v letech 2003-2007 v Berlíně, v Krakově, v Mnichově, v Drážďanech, v Karlsruhe, ve Vídni, v Curychu a v Paříži, mi zčásti umožnilo mé pracoviště Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, a to především příspěvky z doktorského grantu „Prameny k dějinám hudby v českých zemích: evidence, studium a kritické vydávání“ (Grantová agentura ČR: GD408/03/H049, vedoucí projektu: Prof. Dr. Jarmila Gabrielová), zčásti též Mozartova obec v ČR, a to díky sponorskému daru z podnikatelské sféry. V nemalém rozsahu přispěli také moji rodiče, kteří na mnohé mé finančně náročné výzkumné projekty, spojené

s nezbytnými mimopražskými pobyty i technickým vybavením, podstatně přispívají už od doby mého magisterského studia.

Upřímný dík patří také panu opatovi Královské kanonie premonstrátů na Strahově P. Michaelu Josefu Pojezdnému, O.Praem. a řediteli Strahovské knihovny P. Evermodovi Gejzovi Šidlovskému, O.Praem., kteří mi umožnili pořizování kopií mozartovských pramenů z jejich hudební sbírky, bez čehož by byly komparace s autografy a dalšími opisy v zahraničních fondech zcela zásadně ztíženy. Za mnohé cenné konsultace, související s premonstrátským řadem, velice děkuji PhDr. Hedvice Kuchařové, PhD. a PhDr. Janu Pařezovi, PhD. ze Strahovské knihovny. Za ochotu a kolegiální vstřícnost děkuji Mgr. Jiřímu Mikulášovi, který mi v někdejších velice obtížných podmínkách Českého muzea hudby na Velkopřevorském náměstí, kdy byla badatelna pro veřejnost uzavřena, umožňoval studium velkého množství hudebnin ve vlastní pracovně. Za údobí po přestěhování Českého muzea hudby do ulice Karmelitské a obnovení provozu studovny bych chtěla poděkovat za ochotu především Marii Šťastné a Lukáši Vendlovi. Protože můj výzkum ve fondu Strahovský hudební archiv ještě nekončí, doufám i v další spolupráci se všemi jmenovanými kolegy.

II. Strahovský klášter premonstrátů jako kulturní centrum a jeho hudební tradice

Skutečnost, že mozartovské prameny, zkoumané v této práci, se zachovaly v rámci velké sbírky hudebnin jednoho z nejstarších kulturních center Prahy, vyžaduje podat úvodem alespoň základní známá fakta o této staleté církevní instituci, s kterou se ostatně za jednoho ze svých pražských pobytů přišel osobně seznámit i W.A. Mozart.

Vznik premonstrátského řádu je spjat s dobou reformních hnutí v církvi na počátku druhého tisíciletí. Jedním z představitelů tohoto hnutí se stal také Norbert z Xanten († 1134), který v roce 1120 založil řád řeholních kanovníků v Prémontré u města Laonu v severní Francii. Kláštery premonstrátského řádu se v poměrně krátké době rozšířily po Evropě, vedle Francie nejvíce v Německu, a právě s německým prostředím je spjat také počátek premonstrátského řádu v Čechách.

První řeholníci byly na Strahov pozváni z německého, resp. porýnského probošství ve Steinfeldu v roce 1142 a v následujícím roce byla olomouckým biskupem Jindřichem Zdíkem s podporou pražských biskupů Jana a Oty, českého knížete a pozdějšího krále Vladislava a jeho ženy Gertrudy založena Královská kanonie premonstrátů na Strahově.¹ V krátké době pak byla založena řada mužských, později i ženských klášterů v Čechách a na Moravě (1145 Litomyšl, 1149 Želiv, 1150 Hradisko, 1187 Milevsko, 1190 Louka u Znojma, 1193 Teplá, 1209 Zábrdovice a z nich ženský klášter v Nové Říši). Hmotný a duchovní rozvoj strahovského kláštera pak přerušili v roce 1420 husité a následujících 150 let přineslo dobu úpadku.

¹ ČERMÁK, Dominik K.: *Premonstráti v Čechách a na Moravě. Stručné vypsání osudů jednotlivých buď ještě stávajících neb již vyhlazených klášterů toho řádu dle roku jejich založení*, Praha 1877, 503 s.

Stavební, duchovní i vzdělanostní obnova kláštera nastala až za opata Jana Lohelia (léta 1586-1612), který byl v roce 1612 jmenován pražským arcibiskupem. Od doby jeho působení požíval premonstrátský řád v Čechách opět velké vážnosti. Svědčí o tom např. i skutečnost, že v pobělohorském období, kdy po změně zemského zřízení byli zástupci církve prohlášeni prvním stavem země, stali se opati strahovského, želivského a tepelského premonstrátského kláštera členy českého sněmu. O růstu prestiže řádu v českých zemích a jmenovitě o rostoucím významu strahovského kláštera svědčí i ta skutečnost, že ostatky francouzského zakladatele a hlavního patrona řádu sv. Norberta byly v roce 1627 za opata Kašpara Questenberga převezeny z Magdeburku, kde byl sv. Norbert arcibiskupem a kde zemřel, do Čech a uloženy ve strahovském klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie. 27. dubna 1627 byl tento řádový světec prohlášen pražským arcibiskupem Arnoštem hrabětem z Harrachu dekretem *Quo Sanctis Bohemiae* českým zemským patronem. I tímto aktem bylo potvrzeno zvláštní postavení Strahova mezi ostatními premonstrátskými kláštery.

V roce 1635 byla na Strahově zřízena teologická kolej „Collegium Norbertinum“, v níž byl až do jejího zrušení v roce 1785 vychováván řádový dorost. Studoval zde např. i Bohumír Jan Dlabač, který mj. po určitou dobu řídil hudbu na kůru ke koleji příslušejícího kostela sv. Benedikta. (Budovy někdejší koleje a kostel sv. Benedikta byly zbourány v roce 1928.)

Průběhem 17. a 18. století strahovský klášter dále nabýval na svém mnohostranném významu. Je to o to pozoruhodnější, že naopak ve Francii jakožto zemi svého původu v té době postupně ztrácel na významu, vazby mezi jednotlivými komunitami se uvolňovaly a docházelo k decentralizaci řádu. Francouzská revoluce vedla k zániku mnoha premonstrátských klášterů, 1790 zanikl i klášter v Prémontré. Pražský strahovský klášter však své postavení neztrácel, spíše naopak. Při svých pobytech v Praze ho navštěvovali představitelé

panovnických rodin – císařovna Alžběta Kristina (1721), císař Karel VI. (1723), Marie Terezie (1743), císař František I. se svou dcerou Marií Louisou (1812)² ad. Počátkem 19. století byli strahovští opati Milo Jan Nepomuk Grün, Jan Nepomuk Pfeiffer a Jeroným Zeidler pověřováni úřadem rektora Karlo-Ferdinandovy univerzity. Významné postavení strahovských opatů v této době dokládá i skutečnost, že dva z nich - Jeroným Zeidler a Zikmund Antonín Starý - byli zvoleni generálními opaty celého řádu.

V době barokní prošel strahovský klášter nejprve velkým rozmachem stavebním. Kostel, jehož základem byla románská basilika, přestavěná v polovině 13. století do gotické podoby, byl po škodách, způsobených roku 1741 pruským obléháním a bombardováním Prahy, spolu s klášterem opraven a dle plánů A. Luraga přestavěn do podoby, jakou má v podstatě dodnes. Kostel byl prodloužen na 63 metrů délky a opatřen novým průčelím. K jeho výzdobě byly přizváni přední čeští umělci, což platilo především o hlavním oltáři, jehož sochařskou výzdobu dodal roku 1768 Ignác Platzer, na malířské výzdobě deseti postranních oltářů se podíleli J. K. Liška, F. Palko a M. L. Willmann. I vnitřní zařízení chrámu pochází až z druhé poloviny 18. století. V rámci kláštera byly vystavěny dva refektáře a velký sál knihovny.

V souladu se zaměřením řádu, soustředěného na kazatelskou i vědeckou činnost, se velké péči na Strahově těšila klášterní knihovna, budovaná od samého počátku existence kláštera. Přestože se stala obětí několika katastrof (požár v roce 1258, vyplenění kláštera v letech 1278, 1306, 1420 a znovu na konci třicetileté války), obsahovala v roce 1671 přes 5500 svazků. V roce 1679 byl za opata Jeronýma Hirnheimu dokončen knihovní sál, dnešní Teologický. V dalších letech knihovna rostla i dary a odkazy dokonce celých soukromých knihoven významných pražských osobností. Katalog z roku 1756 již zaznamenával 12000 svazků. Po koupi knihoven některých zrušených

² STRAKA, Cyril A.: *Návštěva císařovny francouzské Marie Ludoviky na Strahově r. 1812*, in: *Ženské listy* XL, 1912, č. 1, s. 10-12; dokončení č. 2, s. 7-9.

klášterů byl za opata Václava Mayera vystavěn v 80. letech 18. století nový knihovní sál, dnešní Filozofický. Stavební rozměry knihovny byly přizpůsobeny rozměrům knihovního interiéru ze zrušeného premonstrátského kláštera v Louce u Znojma, jehož některé rukopisy, kodexy a knihy se strahovskému opatovi v aukci podařilo získat, stejně jako skříně, které jsou dodnes ve Filozofickém sálu. K výtvarné výzdobě stropu takto upraveného knihovního sálu o délce 32 a šíři 10 metrů byl pozván přední malíř rakousko-českého prostoru František Antonín Maulbertsch (1724–1796), který v roce 1794 vymaloval s jediným pomocníkem za šest měsíců rozsáhlou nástropní fresku na námět „Duchovní vývoj lidstva“ nebo též „Cesta lidstva k moudrosti“.³ O osvícenském duchu, který v tomto velkolepém klášteře vládl za opata Václava Mayera, svědčí mj. skutečnost, že zatímco na fresce je zobrazena skupina poražených bludařů jako zřejmá narážka na francouzské encyklopedisty, je jejich Encyklopedie uložena v sále mezi prvními svazky. A tím, že klášterní knihovnu zpřístupnil veřejnosti, zabránil opat Mayer v josefinské době možná zrušení celého kláštera. „Rozšiřování knihovny v době rušení klášterů za Josefa II. bylo dokladem Mayerových osvícenských názorů, jeho diplomatických schopností i obratného uplatnění vysokých nároků na poslání knihovny.“⁴

Badatelské zájmy členů strahovského kláštera o historii a některé další vědní obory, a to za opata Mayera a jeho nástupců, jakožto i za bibliotekáře Bohumíra Jana Dlabače, význam knihovny dále posilovaly. Dlabač v ní soustředil mj. cenný soubor rukopisů a tisků od doby humanistické a obohatil knihovnu o nový typ dobových publikací, to jest o noviny a časopisy.

K tradici klášterů premonstrátského řádu patřily po staletí i hudební aktivity. V rámci liturgie hodin i mše svaté byl samozřejmě zpíván chorál. Nejstarší dochované notované řadové liturgické knihy a

³ STRAKA, Cyril A.: *Vznik filosofského sálu knihovny Strahovské v Praze*, in: *Knihy a knihovny* 1, 1920, s. 91-106.

⁴ BŘEŇOVÁ, Věra: *Adam Václav Urban a jeho knihovnická práce na Strahově (1780-1787)*, in: *Strahovská knihovna* 3, Praha 1968, s. 255-259, zde s. 255.

relevantní strahovské historické zápisy pocházejí však až z konce 16. století, kdy tam byl opatem už zmíněný Jan Lohelius. Autor studie *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první pol. XVIII. století* dr. Romuald Rudolf Perlík, OPraem. k tomu napsal: „Lohel[ius] jsa hudebníkem, sám opisoval potřebné knihy. Knihovna strahovská chová po něm více liturgických knih, z nichž antifonář z roku 1593 a gradual z r. 1594 jsou pro nás nejzajímavější.“⁵ Perlík ovšem také uvádí, že Lohelius se jako visitátor a generální vikář řádu „snažil odstraniti neb aspoň omeziti v podřízených sobě klášteřích zpěv figurální. Z jednotlivých artikulů visitačních protokolů dovídáme se toto: Zpěv figurální dovolen jen o největších svátcích a v adventě při mši sv. „Rorate“, jinak leč mimo chor, pro zábavu a cvičení. Zpěv figurální o největších svátcích prováděti se má jen při určitých částech mše sv. a officia, totiž při Kyrie, Et in terra pax, Sanctus, Agnus a při Magnificat. Jinak vše musí se konati chorálně. Zpěv figurální, kterého obyčej a způsob řádu praemonstrátského nedovoluje, se má odstraniti, jedině časem varhan možno použití, a proto osoba kantora laikálního v klášteře se jeví zbytečnou. Zpěvu figurálního řád nikdy nedovolil a nedovolí jakožto něco neobvyklého, vyjímaje varhany, jichž někdy možno užití. Zpěv figurální jest nejlépe bez odkladu z chrámů odstraniti.“⁶ V následujících desetiletích se však hudební vývoj na Strahově ubíral jinými cestami, než jak si přál opat Lohelius.

K rozmachu figurálního zpěvu i hudby instrumentální došlo v souvislosti se založením „Collegia Norbertina“ (1635), kde studenti získávali mj. i hudební vzdělání. Podle záznamů v řádových análech, dochovaných ve Strahovské knihovně, se roku 1716 vynakládalo na hudbu až 650 rýnských zlatých ročně. Z této částky byly hrazeny výdaje za stálé zpěváky, a to za 4 vokalisty, kteří měli na Strahově úplné zaopatření (oděv a stravu), za 2 zpěváky (tenoristu a basistu), jimž byla poskytována z klášterní kuchyně volná strava, dále za

⁵ PERLÍK, Romuald Rudolf: *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první pol. XVIII. století*, Praha 1925, s. 8.

⁶ *Tamtéž*, s. 11.

varhaníka, který kromě stravy bral ročně plat 50 rýnských zlatých. Do uvedené částky spadaly i výdaje za instrumentalisty, kteří byli k provozování hudby najímáni příležitostně. Bohužel tento zdroj případných informací o hudbě na Strahově, tj. klášterní anály, jsou pro první polovinu 18. století dochovány velice neúplně.

Podstatně lepší jsou naše znalosti o hudbě na Strahově od poloviny 18. století. Významnou osobností z hlediska dějin hudby tam tehdy byl Jan Lohelius Oehlschlägel (1724–1788).⁷ Pocházel ze severních Čech a po studiích u jezuitů v Bohosudově studoval od 1741 v Praze filozofii a současně byl varhaníkem v kostelech sv. Maří Magdalény a P. Marie pod řetězem na Malé Straně. Hudební vzdělání si doplňoval u významných pražských ředitelů kůrů a skladatelů J. A. Sehlinga a F. Habermanna. V Praze vstoupil 1747 do premonstrátského řádu. Od roku 1756 působil na Strahově jako ředitel kůru a tuto funkci vykonával až do své smrti. Je doloženo, že udržoval přátelské styky s italskými skladateli působícími tehdy v Praze. Antonio Boroni (1738-1792), který v letech 1767-1768 uváděl v Divadle v Kotcích své opery, dokonce dle svědectví Dlabáčova řídil na strahovském kůru provedení svých duchovních skladeb.⁸ Antonio Ferradini (1718? – 1789 Praha) věnoval strahovskému kůru řadu svých skladeb (mj. *Stabat mater*) a rovněž tam řídil jejich provádění.⁹

Jako regenschori musel Oehlschlägel opatřovat notový materiál pro kůr, kterému jako skladatel zanechal přes 120 chrámových skladeb, a to mše, tedeje, requiem, kantáty, árie ad. Napsal a provedl také čtyři latinská oratoria, gratulační kantáty a vánoční oratorium *Operetta natalitia (pastoritia)*. Za jeho působení tvořily repertoár strahovského kůru – vedle uvedených jeho vlastních skladeb –, díla

⁷ PERLÍK, Romuald Rudolf: *Jan Lohelius Oehlschlägel (1724-1788). Jeho život a dílo*, Praha 1927.

⁸ DLABACŽ, Gottfried Johann: *Antonius Boroni*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, Prag 1815, sl. 190-191.

⁹ DLABACŽ, Gottfried Johann: *Anton Ferradini*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, Prag 1815, sl. 390-391.

českých skladatelů Františka Xavera Brixio, Karla Ditters z Dittersdorfu, Jana Antonína Koželuha, Antona Laubeho, Karla Loose a ze skladatelů zahraničních Johanna Antona Filse, Josefa a Michaela Haydn, Ignaze Holzbauera, Amada Iwanschitz, německého řádového spolubratra Isfrida Kaysera, Kohla ad. Ve strahovské hudební sbírce je dodnes dochováno množství skladeb opsaných jeho rukou a opatřených jeho podpisem. Oehlschlägelova hudební sbírka je dnes v podstatě základním fondem strahovského hudebního archivu, protože z první poloviny 18. století se dochovalo minimálně notových pramenů.

Vedle notových materiálů kupoval Oehlschlägel také hudební nástroje, což dokládá jím sepsaný inventář z roku 1788. Podle Perlíkových údajů jich většinu opatřil na vlastní náklady. Inventář zahrnuje nástroje smyčcové (housle, violy, violoncello), žestové (klariny, lesní rohy a pozouny) i bicí (tympány), nikoli však nástroje dřevěné (flétny, hoboje, fagoty). Z této skutečnosti vyplývá, že hudebníci s dřevěnými dechovými nástroji nepatřili mezi trvale smluvně angažované a pokud na kůru účinkovali, přinášeli si pravděpodobně nástroje vlastní.

Na základě autografů Oehlschlägelových skladeb a jejich rozepsaných hlasů se Romuald Perlík pokusil rekonstruovat složení tehdejšího základního vokálního a instrumentálního souboru na strahovském kůru. Tvořily ho dva soprány a alty, dvoje až čtyři první a druhé housle, viola, popř. i druhá viola, která patrně hrála z partu varhanního, z dechových nástrojů flétny, hoboje, fagoty, z žestových klariny, lesní rohy, pozouny, z bicích tympány. Základní fundus však tvořily smyčce.¹⁰

Významnou kapitolu v historii strahovského kůru představuje Oehlschlägelova pozvolna probíhající přestavba velkých varhan v letech 1765-1780. Podobně byly pod jeho vedením přestaveny po roce

¹⁰ PERLÍK, Romuald Rudolf: *Jan Lohelius Oehlschlägel (1724-1788). Jeho život a dílo*, Praha 1927, 40 s., zde s. 26-27.

1764 i varhany malé. Proslulou epizodou v souvislosti s varhanami strahovského kůru je Mozartova návštěva klášterní knihovny a kostela na podzim 1787 po premiéře *Dona Giovanniho* ve společnosti Josefiny Duškové. Hudební improvizace, kterou tehdy zahrál na chrámové varhany a kterou po paměti částečně zaznamenal člen řádu Norbert Ignác Bernard Lehmann (1750-1823), byla dokonce zahrnuta do nejnovější kritické edice Mozartových děl.¹¹

Za Oehlschlägelova působení jako regenschoriho byl od roku 1744 strahovským varhaníkem Jan Křtitel Wolf, a to až do své smrti v roce 1791. Od roku 1748 byl zároveň varhaníkem v katedrále sv. Víta. Povinností varhaníka bylo tehdy hrát při figurální chrámové hudbě na velké varhany a při posvátném officiu v kněžském kůru doprovázet chorál.

Oehlschlägelovým nástupcem ve funkci regenschoriho se roku 1778 stal Bohumír Jan Dlabáč (1758-1820), nejvýznamnější osobnost kulturního života na Strahově na přelomu 18. a 19. století. Narodil se v Cerhenicích u Českého Brodu a studoval v Praze gymnázium a na univerzitě filozofii, matematiku a fyziku. Po vstupu do premonstrátského řádu se věnoval především hudební, literární a organizační činnosti.¹² Od 1781 byl postupně písařem, pomocným knihovníkem, druhým knihovníkem strahovské knihovny a od 1801 jejím prvním knihovníkem, resp. ředitelem (a v jejím rámci zřídil zvláštní oddělení historické).¹³ Od roku 1796 byl členem Královské české společnosti nauk, jejímž ředitelem se stal roku 1813. Jeho hlavním historickým dílem je *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien* (dok. 1814), na němž pracoval přes 25 let. Jak upozornil Tomislav Volek v roce 1972,

¹¹ *Fragmentarische Nachschrift einer Orgelimprovisation Mozarts* (KV 528a = KV6 C 27.03), in: *Neue Mozart Ausgabe IX/27/2*, ed. Wolfgang Plath, Bärenreiter Kassel 1982, s. 166–168.

¹² KNEIDL, Pravoslav: *Slavica Arosiensia a Dlabáčův Nový zákon*, in: *Strahovská knihovna* 3, 1968, s. 265–267.

¹³ BŘEŇOVÁ, Věra: *Bibliotekáři Strahovské knihovny*, in: *Strahovská knihovna* 8, 1973, s. 87–117, zde zvl. S. 97–99 a 101–103; viz též C. A. STRAKA: *Buditel národa Bohumír Jan Dlabáč jako knihovník*, in: *Knihy a knihovny* 1, 1920, s. 51 n.

měl Dlabáčův slovník významný zahraniční vzor. Byl jím *Allgemeines Künstlerlexicon oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider* (Curych 1763) švýcarského lexikografa Hanse Rudolpha Füssliho. Výmluvný je ovšem obsahový rozdíl mezi slovníkem švýcarským a Dlabáčovým. Zatímco švýcarský lexikon zahrnuje výhradně výtvarné umělce (malíře, sochaře, stavitele, mědirytce ad.), Dlabáčův slovník má vedle nich i hudebníky a dokonce těžiště slovníku přesouvá k hudební tematice.¹⁴

Za regenschoriů Dlabáče a Jana Nepomuka Gerlaka Strniště (od 1807) se stal od roku 1790 strahovským varhaníkem Jan Křtitel Kuchař (1751-1829), přední osobnost pražského hudebního světa druhé poloviny 18., resp. počátku 19. století.¹⁵ Byl varhaníkem v staroměstském kostele sv. Jindřicha a poté v strahovském kostele Nanebevzetí Panny Marie, cembalistou a kapelníkem italské opery ve Stavovském divadle, učitelem hudby ve šlechtických rodinách, prvním asistentem *Jednoty umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků*, členem zednářské lóže *U devíti hvězd* atd. Jako jeden z prvních mezi pražskými hudebníky pochopil uměleckou velikost Mozartovy hudby, podílel se na pražském nastudování jeho oper a k pěti z nich – dle dobového svědectví – vytvořil klavírní výtahy. Vedle manželů Duškových, Jana Josefa Strobacha, Václava Praupnera patřil mezi nejbližší Mozartovy přátele mezi pražskými hudebníky. Mozart sám si jeho práce a úsudku cenil, jak to dokládá i jeho výrok, dochovaný v mozartovské monografii F. X. Němečka: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner.“¹⁶ Strahovský varhaník Kuchař se později do blízkosti Strahova dokonce i přestěhoval a vzhledem k tomu, že jeho syn Josef se stal na Strahově členem premonstrátského

¹⁴ VOLEK, Tomislav: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada hudebněvědná H 6, Brno 1971* (recenze), in: *Hudební rozhledy* 1972, č. 10, s. 473–475, zde s. 474.

¹⁵ JONÁŠOVÁ, Milada: „*Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner*“ – *K biografii Jana Křtitele Kuchaře*, in: *Hudební věda* 4/2003, s. 329–422.

¹⁶ NIEMETSCHKE, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart aus Originalquellen*, zweite vermehrte Auflage, Prag 1808, S. 87–88.

řádu jako Pater Candidus, odkázal část své hudební pozůstalosti tomuto klášteru. Pochopitelně nepřekvapuje, že v uvedené Kuchařově pozůstalosti se – v rámci strahovské hudební sbírky - nachází i řada opisů Mozartových skladeb.

Od posledních let 18. století hrál strahovský klášter dokonce roli významné instituce v pražském veřejném koncertní životě. Doklady o tom přináší mj. Dlabačův rukopis, nazvaný *Ephemerides* z roku 1791 a obsahující i záznamy o koncertech na Strahově.¹⁷ V opatském sále např. několikrát vystoupil gambista a hobojista Josef Fiala, který býval členem dvorní kapely v Mnichově, v Salcburku, v Petrohradě a nakonec v Donaueschingen. V klášterním kostele dirigoval kapelník italské opery Josef Strobach, zpívala Josefína Dušková ad. Na Strahově dokonce došlo k prvnímu pražskému provedení oratoria *Stvoření* Josepha Haydna (23. dubna 1800). V následujícím roce zde drážďanský kapelník Johann Gottlieb Naumann řídil kantátu *Vater Unser*. Atd.

Výmluvným dokladem toho, jak velkou roli hrál v rámci Prahy poněkud excentricky umístěný strahovský klášter v pražském hudebním životě na přelomu 18. a 19. století, je založení roku 1803 prvního pražského hudebního spolku *Tonkünstler Witwen- und Waisen-Societät* (Jednota umělců hudebních k podpoře vdov a sirotků), v hudebních kruzích stručně zvaný „Societa“. K oslavě zřízení tohoto spolku, založeného podle vzoru vídeňské *Tonkünstler-Societät zur Unterstützung der Witwen und Waisen von Musikern*, uspořádali pražští hudebníci 4. července 1803 právě ve strahovském kostele slavnost, na které se podílelo více než 130 hudebníků. Je pravděpodobné, že iniciátorem a organizátorem slavnosti byl strahovský varhaník Jan Křtitel Kuchař, který byl členem výboru nové *Jednoty*.

¹⁷ STRAKA, Cyril A.: *Bohumír Jan Dlabač jako regenschori (K stoletému výročí úmrtí)*, in: Hudební revue XIII, 1920, s. 139-141, 211-214.

Není bez zajímavosti, že v té době byli - stejně jako varhaník Kuchař - i někteří členové strahovského kláštera členy zednářských loží. Sám opat Václav Josef Mayer byl od roku 1791 členem zednářské lóže *Pravda a Jednota u tří korunovaných sloupů*.

Je samozřejmé, že k instituci s takovou hudební tradicí a věhlasem se už od počátku 20. století nejednou obracel zájem hudebních historiků. Významnou roli mezi nimi hráli sami členové strahovského kláštera. Byli to především v té době vystudovaní historikové, jako např. Cyril Straka, který zkatalogizoval fondy strahovské knihovny a publikoval řadu cenných prací, týkajících se historie Strahova a vydatně čerpajících z fondů řádového archivu a knihovny.¹⁸ O vlastní hudební historii strahovského kláštera publikoval studie a monografie již zmíněný doc. Dr. Romuald Rudolf Perlík, absolvent pražské muzikologické katedry Univerzity Karlovy (1923). Novodobé katalogizování strahovských rukopisů nebylo vzhledem k jejich rozsahu dosud dokončeno, třebaže erudovaní historikové Jiří Pražák (soupis zůstal nedokončen)¹⁹ a prof. Bohumil Ryba už se zpracováním fondu začali a daleko pokročili.²⁰ Především Rybova práce platí za vzor bibliografického popisu knihovních pramenů, mnohdy s cennými anotacemi. Dosud katalogizačně nezpracované rukopisy Strahovské knihovny v současnosti zpracovávají pracovníci Oddělení pro soupis a studium rukopisů Archivu AV ČR.²¹ Po nuceném odchodu premonstrátů ze Strahova v roce 1950 byl založen Památník národního písemnictví, který převzal některé prostory strahovského kláštera včetně fondů

¹⁸ Např. o listinách z archivu pražské zednářské lóže „Pravda a Jednota u tří korunovaných sloupů“, dochovaných v archivu Strahovského kláštera viz STRAKA, Cyril A.: *Reforma pražských zednářských loží r. 1778*, in: Český časopis historický 31, 1925, s. 8-140.

¹⁹ Nedokončeny a nepublikovány zůstaly první dva svazky katalogu rukopisů Strahovské knihovny premonstrátů (ca 1230 rukopisů), který připravoval Jiří Pražák, a jenž zemřel v roce 2002.

²⁰ RYBA, Bohumil: *Soupis rukopisů Strahovské knihovny Památníku národního písemnictví v Praze*, III-V, VI/2, Památník národního písemnictví, Praha 1970-1979.

²¹ TOŠNEROVÁ, Marie: *Rukopisy předbělohorského období (1526-1620) signatury DA-DE v knihovně Královské kanonie Premonstrátů na Strahově*, in: Studie o rukopisech (Etudes codicologiques), svazek XXXV, Praha 2002-2003-2004, s. 115-156.

Strahovské knihovny (130 000 svazků) a fondů klášterních knihoven (400 000 svazků). Od roku 1965 vydává ročenku „Strahovská knihovna“, v níž jsou publikovány i statě, týkající se historie kláštera a řádu. V roce 1966 v ní vydala Běla Pražáková soupis Dlabáčovy pozůstalosti.²² V letech 1964-74 byl vedoucím Strahovské knihovny PNP a v letech 1990-92 ředitelem Památníku národního písemnictví Pravoslav Kneidl, který ve sborníku Strahovská knihovna na několik pokračování - bohužel bez potřebných muzikologických znalostí - publikoval bibliograficky pojatý soupis *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, pro něž rovněž využíval strahovské knihovní fondy.²³ Z muzikologického hlediska zpracoval soupis libret k italské opeře a oratoriu druhé poloviny 18. století, pokud se dochovaly ve Strahovské knihovně, v 70. letech muzikolog Milan Poštolka.²⁴

Na sklonku 90. let byl řádový aktový archiv a sbírka hudebnin jako majetek premonstrátského řádu na Strahově restituován, nadále je však aktový archiv stále deponován v Státním ústředním archivu a hudební archiv v Českém muzeu hudby v Praze.

²² PRAŽÁKOVÁ, Běla: *Bohumír Jan Dlabáč ve Strahovské knihovně*, in: Strahovská knihovna 1, 1966, s. 133-171; o Dlabáčově díle viz MUŽÍKOVÁ, Růžena: *Bohumír Jan Dlabáč*, in: *Miscellanea Musicologica* 3, 1957, s. 11-44.

²³ KNEIDL, Pravoslav: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, 1.-4. část, in: Strahovská knihovna 1-4, Praha 1966-69.

²⁴ POŠTOLKA, Milan: *Libreta strahovské hudební sbírky*, in: *Miscellanea musicologica* 25/26, 1973, s. 79-149.

III. Hudební sbírka strahovského kláštera

Strahovská hudební sbírka vykazuje ve své dnešní podobě mimořádně velký rozsah, a to 6233 jednotek a cca 20 kartonů nezpracovaných hudebnin.¹ Představuje tak jednu z nejpočetnějších hudebních sbírek v Čechách. (Pro srovnání: sbírka hudebnin metropolitního kostela sv. Víta v Praze má 1757 jednotek). Tak velký rozsah vznikl tím, že vedle chrámových skladeb, které byly pořízeny pro provoz strahovského kůru, do ní bylo postupem času převedeno ještě mnoho dalších hudebnin i celých fondů. Mezi těmito chrámovými skladbami je dnes dochováno např. přes 377 signatur skladeb G. Strništěho, 330 signatur skladeb Michaela Haydna, 249 signatur s jménem Brixl a 154 se jménem Franz Xaver Brixl. Skoro 200 signatur zaujímají skladby W. A. Mozarta, a jak už takové číslo samo naznačuje, v tomto případě už se nejedná jen o skladby chrámové, ale i mnohé světské. Těch ovšem ve sbírce nacházíme mnoho i od jiných autorů, jejichž skladby byly v strahovském klášteře prováděny na přelomu 18. a 19. století (koncerty Weisse, Fialy apod.). Postupem času byly do strahovské sbírky postupně zahrnuty také hudební sbírky jiných premonstrátských klášterů (např. Želiv, Milevsko) a farních kostelů, na nichž premonstráti působili. Vedle toho byly v aukcích odkupovány (!) některé soukromé sbírky (zvl. za opata Václava Mayera) nebo byly získávány odkazem (např. hudebniny Jana Křtitele Kuchaře). Tak vznikl na pražské církevní půdě mimořádně rozsáhlý soubor historických hudebnin, pro který bychom jen stěží hledali analogii. Snad jen českou politickou a

¹ Viz KABELKOVÁ, Markéta: *Musikarchiv der Prämonstratenser in Strahov*, in: Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa, hrsg. von Bernhard Fabian, digitalisiert von Günter Kükenshöner, Hildesheim: Olms Neue Medien 2003. K dispozici mi byla digitální verze publikace na webových stránkách http://www.b2i.de/fabian?Musikarchiv_Der_Praemonstratenser_In_Strahov (Prag).

společenskou situací v desíletích po 2. světové válce a postavením domácí hudební vědy v oné době lze vysvětlit, že se tak kolosální sbírka dosud nestala předmětem rozsáhlejšího výzkumu.²

Původní strahovská sbírka hudebnin, která vzešla počínaje 18. stoletím z potřeb chrámového provozu a zahrnuje výhradně chrámové kompozice, byla poprvé zkatalogizována v roce 1833, a to tehdejším strahovským regenschorim a členem řádu Gerlakem Strništěm. Svůj katalog nadepsal: „Thematischer Catalog | aller | im königlichen Prämonstratenser Stifte Strahof in Prag vorhandenen | Kirchenstücke. | In drey Bänden. | Dem 3^{ten} Bande ist beygefügt: A. Ein Verzeichniß der zur Strahöfer Kirche gehörigen | Saiten- und Blechinstrumente nebst sonstigen Chor-Utensilien. | B. Eine Uibersicht der zum festlichen Choral-Kultus vorhan- | denen Orgelparthien.“³

[Obrazová dokumentace]

Katalog sbírky z roku 1833 má tři svazky a Strniště pečlivě zaznamenával, kdy který svazek započal psát a kdy ho dokončil.⁴ Obsahuje předtištěné rubriky „Author“, „Gegenstand“, „Nro.“, „Thema“, „Stimmen“, „Bestimmung“, „Partitur“ (s podrubrikami: Besitzer, Format, Signatur), „Stimmpartien“ (se stejnými podrubrikami Besitzer, Format, Signatur), „Letzte Aufführung | Anno“, „Anmerkung“. Jak Strniště za předmluvou v prvním svazku uvádí, byly rubriky předtištěny na Strništěho náklady u Johanna Spurného v Praze v listopadu 1832. („Die Tabellen

² Stručné základní informace o některých fondech Českého muzea hudby včetně strahovské sbírky, a z nich vycházejících pracích poskytuje Markéta KABELKOVÁ v publikaci citované v předchozí poznámce.

³ České muzeum hudby, fond Strahov (premonstráti), č. př. 119/67.

⁴ První svazek (fol. 1-161), zahrnující skladby od Albrechtsbergera po Ganstera, započal psát v druhé polovině března 1833 a dokončil ho v první polovině června 1833. Na druhém svazku (fol. 162-344), zahrnujícím skladby od Gassmana po Kusseho, pokračoval od poloviny června 1833 a na třetím (fol. 345-497), zahrnujícím skladby od Lassera po Zimmermanna, pak od 18. července 1833.

zum thematischen Catalog sind auf Gerlaks Kosten bey Joh. Spurny in Prag im November 1832 gedruckt worden.“) Z dalšího záznamu se dovídáme, že vazbu jednotlivých svazků vyhotovil Joseph Roball, Strništěm označený jako „erster Abteybediente“. („Den Einband hat Joseph Roball, ein ausgelernter Buchbindergesell, derzeit erster Abteybediente, geliefert.“) Dodejme, že u Josepha Roballa mohly být svázány i některé mozartovské partitury, pojednáváné v této práci. Dokonce se dovídáme, že lepenková krabice k uchování katalogu je dílem Johanna Evangelisty Schauty, klášterního fundatisty-choralisty. („Der Pappkasten zur Aufbewahrung des Katalogs ist eine Arbeit des Joh. Evang. Schauta, Chorstiftlinges in Strahof.“) Na konec třetího svazku byly připojeny dva dodatky, zmíněné již na titulním listu 1. svazku, a to Anhang A nadepsaný „Verzeichniss der zur Strahöfer Kirche gehörigen Saiten= und Blechinstrumente nebst sonstigen Chor-Utensilien“) a Anhang B nadepsaný „Uibersicht der zum festlichen Choral=Gottesdienste nach dem Ritus des Prämonstratenser Ordens vorhandenen Orgelparthien.“

Do prvního svazku svého katalogu vepsal Strniště ještě podrobnou sedmistránkovou předmluvu, podepsanou a datovanou 1. dubnem 1833, v níž popsal uložení chrámových hudebnin, které náležejí buď kůru nebo jemu osobně a jsou podle toho uloženy ve dvou různých skříních a na dvou různých místech. Strniště dále připojil pokyny, jak má být katalog při vyhledávání určitých hudebnin používán.⁵

⁵ „Errinnerung über die Einrichtung und den Gebrauch dieses Katalogs.

Dieser Katalog umfaßt den ganzen Vorrath von Kirchenmusik, die entweder dem Strahöfer Chor oder dem Unterfertigten angehört. Sie wird in zwey abgesonderten Schränken aufgewahrt, jene Chori Strahowiensis nemlich separat von der Sammlung des Endesbennanten, und ist daher dem verschiedenen Besitzthume nach schon durch ihr Lokale unterschieden. Außerdem trägt jeder einzelne Gegenstand dieses doppelten Magazins den Namen seines Besitzers entweder in Handschrift oder in Stampiglie an der Stirne. Daher ist bey dem Nachsuchen irgend eines Artikels zunächst die Rubrik Besitzer (im Kataloge mit Ch. oder G., oder mit Ch. und G. angedeutet) einzusehn. Da eine bedeutende Masse der dem Gefertigten angehörigen Kirchenmusikalien theils in 4^{to} Theils in groß folio existiert, die die rechte Hälfte des für sie bestimmten Schrankes einnimmt, so darf bey dem Aufsuchen die Rubrik Format nicht übersehe werden. Der Katalog ist nach einer doppelten alphabetischen folge eingerichtet, und zwar: a der Authoren, b ihrer Werke. In eben

V Strništěho katalogu se pod jménem Mozart nachází 25 chrámových skladeb (mj. 8 mší), a to včetně několika kontrafakt (o nich viz kap. IV.7). Na foliích, na nichž jsou zapsány Mozartovy kompozice, byly ještě dodatečně tužkou připsány 4 další skladby s jeho jménem. Vzhledem k tomu, že se jedná o katalog chrámových skladeb, souvisejícím s provozem strahovského kostela, je pochopitelné, že pojednávané partitury Mozartových oper a jednotlivých árií v katalogu zapsány nejsou. Tyto hudebniny byly zřejmě od počátku součástí další sbírky vesměs světských skladeb, která musela být za Strništěho éry při strahovském klášteře také, anebo Strniště všechny skladby toho druhu zahrnoval do své vlastní sbírky. Zřejmě postupoval takto: všechny pojednávané partitury Mozartových oper, získané převážně z pozůstalosti Jana Křitele Kuchaře nebo jím klášteře darované („Choro Strahoviensis dono dedit“, viz dále), dal svázat a na jejich nově zhotovený titulní list napsal nejen název skladby, ale i své jméno (např. „Gerlaci Strnischtie mpria | in Strahof.“) a nadále s nimi jednal – de facto - jako se svým osobním majetkem. Žádný soupis této pro sebe vytvářené sbírky hudebnin však nepořídil nebo se takový soupis nedochoval. O toto stadium dobové evidence jsou podstatně ochuzeny ty mozartovské prameny strahovské sbírky, o nichž pojednává tato práce. Na tomto stavu se nic nezměnilo ani v průběhu 19. století a v první polovině 20. století.

dieser Folge sind denn auch die Musikalien in ihren Schränken nach Angabe der Rubriken Besitzer und Format möglichst genau gereiht. Die Musikalien Chori sind größtentheils in folio, und liegen daher durchgängig in ihrer und unterbrochenen alphabetischen Folge der Authoren, indem es darunter der Abweichungen von Folio so wenige giebt, daß dabey selbst die Andeutung in der Rubrik Format dem Gefertigten ganz entbehrlich geschienen hat. [...]"

V době totalitního režimu a po nuceném odchodu premonstrátů ze Strahova v roce 1950 byla sbírka konfiskována a předána do Hudebního oddělení Národního muzea, jehož institucionálním nástupcem je dnešní České muzeum hudby. V 60.–80. letech byla postupně zkatalogizována Milanem Duškem v rámci projektu Národní knihovny ČR *Souborný hudební katalog fondů*. V 90. letech minulého století byla sbírka navracena premonstrátskému řádu, zatím je však z důvodů nedostatku místa ve strahovském klášteře deponována v dnešním Národním muzeu-Českém muzeu hudby. Žádný katalog sbírky dosud publikován nebyl. Postupné zpracovávání a vyhodnocování v ní dochovaných pramenů nepochybně zásadně obohatí naše znalosti o hudbě v Čechách v 18. století.

IV. Dobové opisy Mozartových oper

1. La finta giardiniera *

Mozartova opera buffa *La finta giardiniera* byla za Mozartova života provedena v původní italské verzi pouze v Mnichově, kde měla premiéru 13. ledna 1775 v tamním Salvatortheater. Mozart sám nedlouho poté operu upravil pro potřeby singspielové společnosti Johanna Heinricha Böhma (mezi 1740 a 1750 – 1792) na německou verzi, která byla poprvé provedena v Augsburgu 1.[?] května 1780. (Zda byla singspielová verze provedena už před augsburským nastudováním, nebylo zatím zjištěno.)¹ Za Mozartova života byla opera Böhmovou společností provedena prokazatelně ještě v roce 1782, a to ve Frankfurtu nad Mohanem. V 90. letech – po Mozartově smrti – byla tato opera, jak lze doložit, uvedena ještě ve dvou divadlech německy: v Praze (1796) a v Olešnici (Oels, 1797).²

Mozartovský repertoár pražských divadel byl záhy mnohem bohatší než v jiných metropolích. Do poloviny 90. let 18. století zahrnul *Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* (italsky i německy), *Così fan tutte* (italsky i německy), *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte* (německy, italsky, česky), *Der Schauspieldirektor*.³ V březnu 1796 byl tento repertoár rozšířen ještě o ranou buffu *La finta giardiniera*. Jak k tomu došlo?

* Tato kapitola byla publikována německy jako studie *Mozarts La finta giardiniera 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment zur italienischen Version der Oper*, in: Mozart-Jahrbuch 2005, s. 277-312.

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 8: *La finta giardiniera*, vorgelegt von Rudolph ANGERMÜLLER und Dietrich BERKE, Teilband 1, Kassel etc. 1978, Vorwort, s. XV.

² NMA II/5/8, Vorwort, s. XV.

³ VOLEK, Tomislav: *Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793 až 1794*, in: Miscellanea Musicologica 14, 1960, s. 5-26; týž: *Repertoire*

O první pražské provedení opery *La finta giardiniera* se zasloužil především Anton Grams (1752–1820). Tento violoncellista a kontrabasista byl členem pražského divadelního orchestru a měl zorganizovánu jednu z nejproslulejších pražských opisovačských dílen.⁴ V roce 1793 se stal organizačním ředitelem orchestru divadelní společnosti Franze Spenglera, která působila v thunovském divadle na Malé Straně a v odpoledních představeních v Nosticově divadle.⁵ Od roku 1795 do března 1797 byl Grams v čele českého Vlasteneckého divadla u Hybernů, kde se zasloužil mj. o českou premiéru Mozartova *Der Schauspieldirektor* (27. dubna 1794).⁶

Gramsovu zásluhu o pražskou premiéru v té době už 21 let staré buffy *La finta giardiniera* v divadle u Hybernů 10. března 1796 zaznamenal ve svých *Geschichte des Prager Theaters* Oscar Teuber, předeslav úvodem uznalá slova o Gramsovi: „Grams hatte sich im vaterländischen oder Hiberner= resp. Sweerts=Spork'schen Theater durch die regste Thätigkeit zu erhalten und in den Sommermonaten im Teplitzer Theater zu erholen versucht. Als Musiker wandte er namentlich der Oper sein Augenmerk zu, und wußte das Publicum sogar mit einer Mozart'schen Novität zu überraschen.“⁷ Poté Teuber publikoval oznámení k chystané pražské premiéře oné „Mozartsche Novität“, jež bylo otištěno 3. března 1796 v *Prager Neue Zeitung*:

Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8, in: *Miscellanea Musicologica* 16, 1961, s. 3-191.

⁴ VOLEK, Tomislav: *Mozartovec Anton Grams*, in: *Hudební věda* 28, 1991, č. 4, s. 321-324; viz též JAKUBCOVÁ, Alena: *Anton Grams*, in: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, red. A. Jakubcová a kolektiv, Praha 2007, s. 201-206.

⁵ VOLEK, *op. cit.*, s. 323.

⁶ Z dochované kvitance z 10. března 1794 v rodinném archivu vratislavském v Jindřichově Hradci vyplývá, že Grams – nepochybně k tomuto účelu - zakoupil ve Vídni za 18 zlatých partituru hudebních částí divadelního kusu *Der Schauspieldirektor* a dal ji přepsat. Viz VOLEK, Tomislav: *Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793 až 1794*, s. 23.

⁷ TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2, Prag 1885, s. 318-319.

„Theaternachricht. In dem Zeitpunkte, worinnen die lyrische Muse den höchsten Gipfel der Tonkunst erreicht, wird das hiesige k. k. privil. vaterländische Theater in der Neustadt von dem so verewigten Herrn Wolfgang Amade Mozart künftigen Donnerstag den 10. März eine vortreffliche Oper unter dem Titel: Die Gärtnerinn [!] aus Liebe zum Erstenmal aufführen, die so neu wie selten jedem schätzbaren Musikfreunde willkommen seyn muß, weil gegenwärtiges Meisterstück dieses unvergeßlichen Tonkünstlers seit seiner Verfertigung als das einzige seiner berühmten Werke noch auf keiner Bühne erschienen ist. Man kann also auch mit Zuversicht diese noch nie gesehene Oper der besten Aufnahme im Voraus empfehlen.“⁸

Pravděpodobně z reklamních důvodů je ve zprávě mylně uvedeno, že opera „als das einzige seiner berühmten Werke noch auf keiner Bühne erschienen ist“. Protože v divadle u Hybernů byl uváděn repertoár německy nebo česky, vyplývá z citovaného oznámení, že opera byla v Praze provedena v německé verzi. Libreto, divadelní cedule, informace o obsazení jednotlivých rolí, záznamy o dalších provedeních, kritické ohlasy atd. se v případě této inscenace nedochovaly. Tím lze patrně vysvětlit, proč se v dosavadní literatuře několikrát objevila mylná informace, že 10. března 1796 byla v Praze provedena původní italská verze Mozartovy buffy.⁹

Mozartova *La finta giardiniera* představuje v rámci jeho hudebnědramatického díla složitý badatelský a editorský problém. Po skladatelově smrti byla v jeho pozůstalosti nalezena autografní partitura pouze 2. a 3. jednání opery. Editorům opery v rámci Neue

⁸ *Prager neue Zeitung*, Nr. 20, Montags den 7. März 1796, s. 229. Viz též TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters* 2, s. 318-319; PROCHAZKA, Rudolph: *Mozart in Prag. Zum hundertjährigen Gedächtniß seines Todes*, Prag 1892, s. 195; BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Prag 1989, s. 144, č. 220. Berkovcovy přepisy jsou někdy nepřesné a informaci o provedení *La finta giardiniera* chybně interpretoval jako zprávu o jejím videňském nastudování.

Mozart Ausgabe Rudolphu Angermüllerovi a Dietrichu Berkemu však nebyl v 70. letech k dispozici ani tento neúplný autograf. (Byl nalezen až koncem 70. let. v Biblioteka Jagiellonska v Krakově.) Proto byli nuceni použít jako základní materiál vydání opery v rámci předešlé souborné edice Alte Mozart Ausgabe (1881), které mělo autografní partitury 2. a 3. jednání opery k dispozici. První jednání opery mohlo být v jejím rámci vydáno pouze v německé singspielové verzi, dochované v dobových opisech partitur v Mnichově, v Berlíně a ve Vídni. Použit byl i klavírní výtah vydaný 1829 u Heckela v Mannheimu.

Významný posun v bádání o původní italské verzi Mozartovy opery přinesl Rudolph Angermüller díky nálezu italského libreta k Anfossiho *La finta giardiniera* (Řím 1774).¹⁰ Zjistil, že Mozart zhudebnil Petroselliniho libreto, které bylo předtím použito v Anfossiho opeře. Teprve studium autografu *La finta giardiniera*, který je badatelům přístupný od přelomu 70. a 80. let 20. století, přináší nový důležitý poznatek, že totiž Mozart zhudebnil Petroselliniho libreto v plném rozsahu.¹¹ Jestliže se v dobových opisech, které posloužily editorům staré i nové kritické edice jako předlohy, dochovaly recitativy – jak dnes víme – jen ve zkrácených verzích, stalo se tak proto, že části některých recitativů 2. a 3. jednání byly Mozartem sice zkomponovány, ale pravděpodobně během zkoušek na provedení byly jím samým škrtnuty. Autograf naprosto zřetelně vykazuje četné přelepy a množství škrtnutí. Tyto autorem vypuštěné úseky hudby a textu se dosud nestaly předmětem zkoumání a nebyly - ani nemohly – být zahrnuty do žádné edice.

⁹ LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940*, New York 1970, s. 342; NMA II/5/8, Vorwort, s. XV. Stejně tak KUNZE, Stefan: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, Stuttgart 2/1996, s. 56.

¹⁰ ANGERMÜLLER, Rudolph: *Wer war der Librettist von „La finta giardiniera“?*, in: *Mozart-Jahrbuch 1976/1977*, s. 1-8.

¹¹ Dr. Faye Fergusonové (Salcburk) srdečně děkuji, že mi laskavě dala k dispozici tištěné kopie a mikrofilm tohoto autografu, které jsou uloženy v archivu redakce NMA.

Cenné nové poznatky k německé verzi opery přinesly studie Dr. Roberta Münstera, opírající se o dobový opis německé verze opery, nalezený v Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, o nález libreta německé verze opery, provedené v Augsburgu 1780, a o dobový opis kompletní partitury s italským a německým textem ve fondu zámku Náměšt nad Oslavou.¹² Tato partitura z majetku hraběte Heinricha Wilhelma Haugwitze (1770-1842)¹³ obsahuje „als einzige Quelle die italienische Fassung für alle drei Akte“, a to včetně italských secco recitativů 1. jednání opery.¹⁴ (V secco recitativech 3. a 4. scény 2. jednání opery je na některých místech zapsán pouze italský text, ale vokální part zde notován není.) Na základě tohoto pramene mohli editoři opery v rámci NMA vydat kompletní italskou verzi opery, poprvé včetně prvního aktu. O náměšťské partituře konstatovali mj.: „In welchem Verhältnis sie zum Autograph steht, ist ungewiß. Mit Sicherheit ist diese Partitur, die gegen Ende 18. Jahrhunderts geschrieben wurde, nicht direkt vom Autograph kopiert worden, das zu jener Zeit bereits unvollständig war.“¹⁵ Dietrich Berke, který měl později možnost srovnávat náměšťskou partituru s autografem, mohl ve své studii *Die Bedeutung der Handschrift ‚A 17086‘ des Mährischen Museums Brünn für die Edition von W.A. Mozarts Oper ‚La Finta giardiniera‘ KV 196 im Rahmen der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘* dále zpřesňovat: „Trotz der sehr engen Beziehung zwischen N [Náměšť] und A [Autograph] erscheint es aber unwahrscheinlich, daß A selbst für N die direkte Vorlage gebildet hat.“ Náměšťský opis musí dle jeho

¹² MÜNSTER, Robert: *Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozars La finta giardiniera*, in: Die Musikforschung 18, 1965, Heft 2, s. 138-160. – týž, *Die Singspielfassung von W. A. Mozarts „La finta giardiniera“ in den Augsburger Aufführungen von 1780*, in: Acta Mozartiana 13, 1966, Heft 2, s. 43-48. – týž, W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“. *Italienische opera buffa und deutsches Singspiel*, in: 19. Deutsches Mozartfest der Deutschen Mozart-Gesellschaft 23.-28. Mai 1970 in Augsburg, s. 22-24, 26-28, 30-32, 34-35. – týž, *Mozarts Münchener Aufenthalt 1774/1775 und die Opera buffa „La finta giardiniera“*, in: Acta Mozartiana 22, 1975, Heft 2, s. 21-37.

¹³ Nyní je pramen uložen v Moravském zemském muzeu v Brně, sig. A 17036 a-c.

¹⁴ NMA II/5/8, Vorwort, s. XVII.

¹⁵ NMA II/5/8, Vorwort, s. XVII.

názoru spíše „auf eine Quelle zurückgehen, die [...] einen Zustand vor der endgültig korrigierten Fassung [des Autographs] überliefert.“¹⁶

Robert Münster se domnívá, že v době mnichovské premiéry opery musel být pořízen opis díla, který později sloužil jako „mezipramen“ (Zwischenquelle) pro další opisy.¹⁷ Mezi ně patří patrně i náměšťská a na ni zřejmě navazující olešnická (Oels v Dolním Slezsku),¹⁸ o níž Münster uvádí: „Es dürfte ziemlich sicher sein, daß als Vorlage für die Oelser Handschrift die italienische Fassung von KV 196 diente, wie sie in der schon erwähnten Partiturabschrift aus Náměšť erhalten ist.“¹⁹

Již editoři opery v rámci NMA konstatovali, že náměšťská partitura zahrnuje značný počet odlišností²⁰ a dále poznamenali: „Sie enthält in den einzelnen Nummern durchweg eine meist durch Bläser erweiterte Besetzung und ein um Klarinetten und Pauken vermehrtes Gesamtinstrumentarium. Die Kopie überliefert das Werk also in einer Bearbeitung, die, so geschickt sie im einzelnen auch sein mag, in ihrer Authentizität höchst zweifelhaft ist.“²¹ K charakteristickým rysům těchto úprav patří především krácení árií. Z celkového počtu 23 árií²² jich je 12 kráceno (č. 2, 3, 5, 7, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 26), vedle toho také jeden duet (č. 27), a to ne formou škrtů, ale tak,

¹⁶ BERKE, Dietrich: *Die Bedeutung der Handschrift ‚A 17086‘ des Mährischen Museums Brunn für die Edition von W.A. Mozarts Oper ‚La Finta giardiniera‘ KV 196 im Rahmen der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘*, in: Mozart-Jahrbuch 1986, s. 133-141, zde s. 139.

¹⁷ MÜNSTER, Robert: *Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozars La finta giardiniera*, s. 151.

¹⁸ „Wenngleich es nicht unbedingt als erwiesen anzusehen ist, daß die Kopie Oels direkt auf die Kopie Náměšť zurückgeht, so darf doch als sicher gelten, daß beide Abschriften demselben Überlieferungsstrang angehören.“ Viz NMA II/5/8, Vorwort, s. XVIII.

¹⁹ MÜNSTER, Robert: *Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozars La finta giardiniera*, s. 150.

²⁰ NMA II/5/8, Vorwort, s. XVII.

²¹ NMA II/5/8, Vorwort, s. XVII. V této souvislosti si zasluhuje pozornost i poznámka Stefana KUNZE v jeho knize *Mozarts Opern* (Stuttgart 1984, Stuttgart 2/1996, s. 649, pozn. 32): „Noch sind nicht alle Rätsel der Quellenüberlieferung gelöst. Insbesondere die erweiterte Orchesterbesetzung in zwei Partiturskopien (Náměšť, heute in Brunn und Oels) bedürfte noch einer genauen Prüfung und sollte nicht vorschnell als nicht authentisch abgetan werden. Über die Quellenverhältnisse orientiert das genannte Vorwort zur NMA-Edition.“

²² Árie „Mio padrone, io dir volevo“ (č. 25) není v náměšťské partituře obsažena.

že vypuštěné části nebyly do opisu partitury zahrnuty. Kráceny byly především instrumentální úvody árií. Např. v árii Armindy č. 7 „Si promette facilmente“ bylo vypuštěno 16 úvodních taktů a před nástupem vokálního partu byl nově nakomponován jednotaktový instrumentální úvod. Vzhledem k tomu, že takovýmto krácením bylo vypuštěno celkem asi 80 taktů definitivní verze Mozartova autografu, vznikla při provedení jen nepatrná časová úspora, a tedy je nutno hledat důvody těchto změn spíš v estetické rovině. Zvláště když do árií č. 8 a 10 byly přikomponovány jedno- a vícetaktové instrumentální doplňky. Původce těchto změn a úprav neznáme.

Náměštská partitura byla psána na český papír (filigrány: a) půlměsíc a hvězda ²³; b) korunované B ²⁴; c) písmena „S W“). Jak už bylo řečeno, obsahuje kromě italského textu také text německý, nepochybně dodatečně zapsaný. Je totožný s textem dobového opisu olešnické partitury, uložené v Landesbibliothek v Drážďanech (sign. Mus. 3972-F-3, dříve tzv. „Kopie Oels“ sign. Oels 85). ²⁵ V náměštské sbírce se nacházejí ještě další prameny k *La finta giardiniera*, jež budou pojednány v Exkursu 2, a to hlasy a rukopisné libreto.²⁶

Vedle náměštské a olešnické partitury pracovali editoři opery v NMA ještě se dvěma dalšími opisy německé verze opery, které se dochovaly v mnichovské Bayerische Staatsbibliothek (sign. Mus. Ms. 5593) a ve vídeňské Österreichische Nationalbibliothek (sign. Cod. mus. 18639).

Nyní lze k pramenům s italskou verzí opery připojit ještě další pramen. Jedná se o fragment rukopisné partitury, který se dochoval ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera v Praze na Strahově.

²³ Filigrán č. 107 (určen jako „Prag 1791“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, in: NMA X/33/2, Kassel 1992, Textband, s. 49.

²⁴ Filigrán č. 94 (určen jako „Prag 1787“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, Textband, s. 44.

²⁵ V Sächsischer Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech se nachází ještě jiná kopie německé verze opery (sign. Mus. 3972-F-533), a to partitura a 7 vokálních a 21 instrumentálních partů, pocházející z 19. století. Jako provenience je uvedena sbírka „Exner“ v Žitavě (Zittau).

Není datován, vznikl patrně v 90. letech 18. století.²⁷ V dnešní podobě představuje jen nepaginované torzo díla²⁸ a jednotlivá čísla jsou vevázána do dvou svazků, které patří k šestici svazků z počátku 19. století, do nichž byly zahrnuty větší či menší fragmenty partitur Mozartových oper a kterým dal tehdejší regenschori Gerlak Strniště²⁹ společné označení „Opera manca“. Vedle zmíněné fragmentární partitury opery *La finta giardiniera* se zde nacházejí fragmenty partitur *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito* a *Idomeneo*, vesměs pocházejících z konce 80. a 90. let 18. století.

Fragment partitury *La finta Giardiniera* představuje několik čísel, která byla velice jednoduchým způsobem vevázána do dvou svazků uvedeného souboru partitur. Pro účely této studie označme jeden svazek jako A a druhý jako B. Zřejmým přehlédnutím G. Strniště nebyla do uvedených dvou svazků vevázána ještě další árie Sandriny (č. 4), která se nachází ve strahovské hudební sbírce jako samostatně evidovaná hudebnina pod signaturou XLVII A 77 (viz dále).

Do svazku A byla – za čísla z *Giardiniery* – vevázána ještě část partitury *Figarovy svatby*, která bude pojednána samostatně v kapitole IV.3.

Součástí svazku B se – za čísla z *Giardiniery* – staly recitativ „Ecco la mano“ a duet Clarice a Ecclettica „Amabile e vezzosa“ (I,15)

²⁶ Na existenci tohoto provozovacího materiálu a italského libreta upozornil už Dietrich Berke ve své výše citované studii (viz pozn. 16, *op. cit.*, s. 133), své závěry však omezil jen na opis partitury.

²⁷ Partitura se nachází v uvedeném fondu, deponovaném v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v Praze.

²⁸ U tří árií (č. 11, 21, 22) lze na některých stránkách rozpoznat zbytky paginace. Např. kavatína je notována na 21 stranách, přičemž paginována je od 1. strany, označené číslem 7 [!], ale jenom do č. 11.

²⁹ DLABACZ, Gottfried Johann: *Gerlak Johann von Nepomuk Strniště*, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Bd. 3, Prag 1815, sl. 231-232; ŠTĚDRŮN, Bohumír: *Jan Nepomuk Strniště*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, Bd. 2, Praha 1965, s. 627; NOVÁK, Vladimír: *Emilián Trola a Brixiové*, in: Hudební věda 37, 2000, č. 3-4, s. 242-247.

z první verze Paisiellovy opery *Il mondo della luna* (Rob. 1.65) z roku 1783.³⁰

Nyní se již věnujme fragmentu opery *La finta giardiniera*. Svazek A se signaturou XLVII E 203, nadepsaný - patrně ve 20. letech 19. století - rukou tehdejšího strahovského regenschoriho Gerlaka Strniště „Anonyme Opern=Fragmente. | Partitur. | (Opus mancum) | Gerlaci Strnischtie mpria | in Strahof“, má na hřbetě napsáno: „Anonyme Opern Fragmente“. Zahrnuje část finále 1. jednání, začínající posledními takty 13. scény (t. 132-134), na které navazuje sbor „Che tratto è questo, che stravaganza“ (t. 132-288, t. 452-530; I,14), dále recitativ „Oh poveretto me!“ (II,13), recitativ „Va pur, ma questa volta ti strapazzerei li denti“ (II,14) a část árie Serpetty „Chi vuol godere il mondo“ (č. 20). Rozměry papíru, na němž bylo napsáno Finále I, jsou 295 x 230 mm; rozměry papíru, na němž jsou zapsány recitativy a árie Serpetty, jsou 310 x 230 mm.

[Obrazová dokumentace]

Titulní list svazku A

Svazek B se signaturou XLVII A 79, nadepsaný Strništěm „Piecen aus Giardiniera und Figaro von W. A. Mozart. Partitur. (Opera manca.)“, má na hřbetě napsáno: „Mozart. Giardiniera und Figaro unvollständig.“ Zahrnuje tři z celkového počtu pěti árií Sandriny, a to cavatinu „Geme la tortorella“ (č. 11), árii „Crudeli, fermate, crudeli“ (č. 21) a cavatinu „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ (č. 22). Rozměry papíru těchto čísel jsou 295 x 230 mm.

³⁰ V Praze byla Paisiellova opera provedena v roce 1789. Viz JONAŠOVÁ, Milada: *Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, v Drážďanech a ve Vídni*, in: Hudební věda 39, 2002, č. 2-3, s. 185-220, zde s. 188; táž, *Le opere di Paisiello a Praga. La ricerca nelle fonti in Boemia, a Dresda e a Vienna*, in: Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo. Convegno Internazionale di Studi Taranto, 20-23 giugno 2002, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca 2007, s. 287-330.

Titulní list svazku B

V dochovaném fragmentu partitury lze rozlišit dva písaře:

KOPISTA A – opsal část finále 1. jednání, začínající sborem „Che tratto è questo, che stravaganza“, cavatinu „Geme la tortorella“ (č. 11), árii „Crudeli, fermate, crudeli“ (č. 21) a cavatinu „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ (č. 22). Jedná se o stejného písaře, jehož rukou jsou psány strahovské fragmenty oper *Idomeneo*, *La clemenza di Tito* a *Le nozze di Figaro*. Na jeho opise je na první pohled nápadná pečlivost pisařského výkonu. Úspornost v rozvržení počtu taktů na stránku (až 9) a pečlivost opisu vedou k závěru, že partitura nebyla opsána profesionálním kopistou.³¹ Je zřejmé, že její opisovač měl na svou práci dost času a na rozdíl od profesionálních kopistů nepracoval s myšlenkou na honorář, stanovovaný tehdy podle počtu popsaných archů. Z toho důvodu mohl velmi svědomitě a pisařsky úhledně ve všech hlasech opisovat všechny ozdoby, artikulaci, dynamická znaménka atd. Taktové čáry psal do každé osnovy zvlášť, podobně jako Mozart v autografu a kopista Nesselrode-Partitur. Teprve později byly rukou G. Strniště taktové čáry jednotlivých osnov propojeny, aby prostupovaly všemi osnovami. (Takové jeho zásahy do grafické podoby notace se objevují i v mnoha dalších strahovských hudebninách.) Vertikální řazení nástrojů v partituře odpovídá rozvržení v autografu. (Lze uvést jen dvě výjimky – viz dále). Jiná otázka je, že v předešlé je vypuštěn klarinet). Opisovač strahovské partitury se méně často než bylo v jeho době obvyklé - a v menší míře než Mozart ve svém autografu - uchýloval při notování jednotlivých hlasů k praxi zkratk typu „col violino“, „col basso“. Dynamická znaménka zapisoval důkladně, jeho zkratky se však mnohdy liší od

grafiky autografu. Užíval např. zkratku „cresc. <“, zatímco Mozart v autografu svůj pokyn předepisoval slovy „crescendo nel for.“. Označení trylků „tr“ odpovídá autografu. Vypisování obloučků je pečlivé, pouze příležitostně se objevují odlišnosti. Doplňme, že ve fragmentu partitury opery *La finta giardiniera* vtěsňoval kopista až 8 taktů partitury na stránku.

S ohledem na dosavadní výzkum mozartian ve strahovské hudební sbírce lze tohoto kopistu A identifikovat: byl jím **Jan Křtitel Kuchař**, cembalista a kapelník italské opery ve Stavovském divadle a strahovský varhaník, jehož část pozůstalosti se dnes nachází ve strahovské sbírce hudebnin.³²

KOPISTA B – opsal recitativ „Oh poveretto me!“ (II,13), recitativ „Va pur, ma questa volta ti strapazzerei li denti“ (II,14) a část árie Serpetty „Chi vuol godere il mondo“ (č. 20).³³ Ve srovnání s kopistou A se jeho ruka jeví jako méně „vypsaná“. Kopista B nešetří prostorem, píše velice pečlivě, podložený italský text dokonce krasopisně, místy s ozdobami. Na první pohled je jasné, že používal jiný papír než kopista A.

V souvislosti s uvedenými recitativy a árií Serpetty přináší srovnání tzv. strahovského a tzv. náměšťského opisu nečekaný poznatek: **větší část árie Serpetty (t. 1-70) a oba uvedené recitativy strahovského fragmentu byly kdysi součástí náměšťské partitury!** Přenesením těchto recitativů dvou scén do strahovské partitury se stala tato hudebnina jediným dosud známým opisem Mozartovy opery, který - vedle autografu - obsahuje původní italskou verzi zmíněných recitativů. Těchto 152 taktů recitativů je

³¹ Na základě laskavého sdělení Roberta Münstera, znalce mnichovských dvorních opisů, není písařem mnichovský dvorní písař.

³² „Na několik dobových opisů a tisků připsal, že je Kuchař daroval strahovskému kůru 18. února 1829. Vzhledem k tomu, že se jedná o datum Kuchařova úmrtí, lze se právem domnívat, že tyto opisy byly pro Strahov získány z Kuchařovy pozůstalosti. (Kuchařův syn Josef Candidus byl členem strahovské komunity.)“ Viz JONÁŠOVÁ, Milada: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – K biografii Jana Křtitele Kuchaře, in: Hudební věda 40, 2003, č. 4, s. 329–422, zde s. 345.

identické s Mozartovým autografem. Liší se jen tím, že v několika málo taktech není notován vokální part (13. scéna druhého jednání: t. 19-21, 28-29; 14. scéna druhého jednání: t. 12-14).³⁴

Závažnější je problematika árie Serpetty, která se od autografu v mnohém liší. Kopista taktů 1-70 árie Serpetty, jakož i uvedených dvou recitativů, kterého jsme při popisu strahovského fragmentu označili jako kopistu B, je totožný s kopistou náměšťské partitury opery *La finta giardiniera*.

Nezvratným dokladem „náměšťské“ provenience popisovaných částí strahovského fragmentu je papír: je stejný jako papír použitý v „náměšťské“ partituře (filigrán korunované B).³⁵

V souvislosti s vnější podobou opisu je nutné si povšimnout ještě jedné podstatné skutečnosti. Takty 1-70 byly opsány na listy, tvořící tzv. opisovačskou složku („Lage“) 11/2, a ta dnes v celku náměšťské partitury chybí a byla později nahrazena jiným opisem, v tomto případě však bez recitativů. Součástí té původní opisovačské složky byly oba recitativy a takty 1-70 árie Serpety.



[Obrazová dokumentace]

Strahovská partitura: První strana opisovačské složky 11/2, zahrnující oba recitativy a začátek árie Serpetty t. 1-70.

³³ Na první straně recitativu II,13 bylo později v pravém horním rohu tužkou připsáno: „? Salieri ?“.

³⁴ Doplňme, že recitativy bez notované vokální linky se v náměšťské partituře vyskytují i na několika dalších místech (např. II,3, II,4).



[Obrazová dokumentace]

Náměštská partitura: První strana později dopsané opisovačské složky 11/2, obsahující první část árie Serpetty (t. 1-70) bez recitativů.



[Obrazová dokumentace]

Náměštská partitura: První strana původní opisovačské složky 12/2.

Existuje ještě další důkaz pro to, že část árie Serpetty (t. 1-70) ve strahovském fragmentu patřila původně do náměštské partitury. Tato árie byla totiž kompozičně krácena a upravena, a to jak v části árie Serpetty (t. 1-70), dochované ve strahovském fragmentu, tak v části ponechané v náměštské partituře (t. 93-139).

Čtvrtým důkazem je skutečnost, že část árie Serpetty (t. 1-70) ve strahovském fragmentu má na rozdíl od Mozartova autografu a stejně jako „náměštská“ partitura přidány další dechové nástroje.

[Obrazová dokumentace]

³⁵ Filigrán č. 94 (určený jako „Prag 1787“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*,

Strahovská partitura: Poslední strana opisovačské složky 11/2 ve strahovské partituře, pocházející ale z partitury náměšťské.

[Obrazová dokumentace]

Poslední strana náhradní opisovačské složky 11/2 v náměšťské partituře.

[Obrazová dokumentace]

První strana opisovačské složky 12/2 v náměšťské partituře.

Pátým důkazem pro „náměšťskou“ provenienci taktů 1-70 árie Serpetty ve strahovském fragmentu je skutečnost, že se v této a jen v této části strahovského fragmentu nachází vedle italského textu též text německý, který je identický s oním německým textem, který se nachází v dodatečně dopsané části árie Serpetty (t. 1-70) v náměšťské partituře.³⁶

Textband, s. 44.

³⁶ Jedna odlišnost je v tomto dodatečném opisu v náměšťské partituře nápadná: pod vokální part je zapsán jako první text německý, italský text je tu zapsán nad vokální part. Ve střední části - přes 24 taktů - byl italský text zapsán z prostorových důvodů pod německý text). Ve všech ostatních částech náměšťské partitury, jakož i z ní vyjmuté části árie Serpetty, která je dnes součástí strahovské partitury, je pod vokální part zapsán text italský a teprve pod něj dodatečně připsán text německý. (Také rozvržení taktů na stránku části árie (t.1-70) se v náměšťské a strahovské partituře liší.) Lze se důvodně domnívat, že dodatečně opsaná část árie byla opsána z partitury německé singspielové verze. Tomu nasvědčuje i skutečnost, že do náměšťské partitury nebyly doplněny recitativy a německý text byl zapsán pod vokální part jako první. - Část árie Serpetty (t.1-70) byla pro náměšťskou partituru dodatečně znovu opsána jiným kopistou a vložena do ní, aby nahradila část, převzatou do strahovské partitury. Z hlediska hudební struktury je část árie Serpetty (t.1-70), dochovaná ve strahovském fragmentu je totožná s dodatečně dopsaným zněním této části árie v náměšťské partituře.

Tento německý text je totožný s textem árie v libretu *Die verstellten Gärtnerin* z provedení v Oelsu 1797, jakož i s textem podloženým v tzv. „olešnické“ partituře.³⁷ Drobné odlišnosti souvisejí s kolísající normou ortografie dobové němčiny v různých regionech. Uvedené zjištění dále posiluje domněnku, že obě partitury měly společnou předlohu, a to jak pokud jde o hudební strukturu, tak pokud jde o německý text.

Autograf

Wer will die Welt genießen,
der schweig zu allem still.
Er laß sich nichts verdrießen,
es komme, wie es will.
Die Mädchen sollten redlich und
gute Herzen haben,
aufrichtig sein und ehrlich,
doch nützen diese Gaben bei
Männern nun nicht mehr.

Jetzt muß man sein verschlagen,
gleichgültig alles tragen,
sich dumm und sittsam stellen,
die Narren wacker prellen,
sie foppen hin und her.
Von allen diesen Pflichten
muß man sich unterrichten
und nützen jede Lehr.

Náměšt

Wollt ihr die Welt genießen
so last sie wie sie ist
nichts müsse euch verdriessen
so toll es immer ist.
Sonst müsst ein Frauenzimmer
stets redlich sich betragen
und allem trug entsagen
dass taugt nun aber nimmer
für Männer unser Zeit.

Die meinens nie aufrichtig
sind stets voll falsch und tücken
drum Mädchen sucht recht tüchtig.
Sie wieder zu berücken.
Es will's der Lauf der Welt
die erste aller Pflichten
ist nach der Welt sich richten
wohl dem der das behält.

Oels 1797

Wollt ihr die Welt genießen,
So laßt sie wie sie ist
Nichts müsse mehr verdrüßen
So toll es immer ist.
Sonst muß ein Frauenzimmer
Stets redlich sich betragen,
Und allem Trug entsagen
Das taugt nun eben immer
Für Männer unserer Zeit.

Die meinens nie aufrichtig
Sind stets voll Falsch und Tücken
Drum Mädchen sucht recht tüchtig
Sie wieder zu berücken.
Es will's der Lauf der Welt,
Die erste aller Pflichten
Ist: nach der Welt sich richten
Wohl dem, der das behält.

³⁷ Za porízení opisu árie z libreta děkuji Dr. Gerhardu Poppemu (Drážďany). – Identitu textů konstatoval už Dietrich Berke ve své citované studii, čímž – v tomto bodě – korigoval Roberta Münstera. (viz pozn. 16, *op. cit.*, s. 136).

Protože německojazyčných verzí Mozartovy buffy existuje několik a dosud nebyly vzájemně důkladně porovnávány, lze na tomto místě uvést následující poznatek. V Praze už byla jedna opera *La finta giardiniera* na Petroselliniho libreto provedena v roce 1776, a to s hudbou Pasqualla Anfossiho.³⁸ Pražský tisk libreta k jejímu provedení obsahuje vedle italského originálu také jeho německý překlad. Komparací s náměšťskou partiturou lze vyloučit, že v Praze použitý (a nepochybně i pořízený) německý překlad libreta byl podložen vokálním partům Mozartovy opery v náměšťské partituře.³⁹ Je možné, že verze německého textu, použitého pouze v náměšťské (a

³⁸ „LA FINTA | GIARDINIERA | Drame giocoso | per Musica, | DA RAPRESENTARSI | NEL REGIO TEATRO | DI | PRAGA | SOTTO | L'IMPRESA E DIREZIONE | DI | GIUSEPPE BUSTELLI | PRAGA, L'ANNO 1776.“ - „Die verstellte | Gärtnerin, | ein lustiges Singspiel, | aufgeführt | auf der königlichen | Prager Schaubühne | unter der | Aufsicht und Verwaltung | des | Herrn Joseph Bustelli. | Prag, im Jahre 1776.“ Viz Zámecká knihovna Křimice, sign. 3158. (Fond křimické zámecké knihovny spravuje Oddělení zámeckých knihoven v Národním muzeu.) Viz *Teatralia zámecké knihovny z Křimic*, ed. Jitka ŠIMÁKOVÁ a Eduarda MACHÁČKOVÁ, sv. 1, Praha 1970, s. 171, č. 302; KNEIDL, Pravoslav: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, in: Strahovská knihovna, sborník Památníku národního písemnictví, 2, 1967, s. 176, č. 275; SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici, Milano, 1990–1994, č. 10472.

³⁹ Pro srovnání lze jako příklad německého překladu árie Serpety „Chi vuol godere“ v pražském libretu k provedení Anfossiho *La finta giardiniera* (1776) uvést následující text:

*Wer die Welt gern will genießen,
Lasse sie seyn, wie sie ist.
Ich verwirre mich mir nichts,
Denn ich nehm es, wie es geht:
Ich weiß gar wohl, daß ein Mädgen
Soll ein gutes Herze haben,
Redlich und aufrichtig seyn.
Aber solches dient zu nichts
Bey den Männern heut zu Tage:*

*Man muß ietzt verschlagen seyn,
Sich indifferent bezeigen,
Und sich ganz modeste stellen.
Thun, als säh' und hört man nicht,
Und dabey zu schmeicheln wissen.
Als ich noch ein Mädgen war,
Gab mir die Mama die Schule,
Und der will ich folgsam seyn.*

olešnické) partituru, pocházela z pražského singspielového provedení Mozartovy opery v roce 1796.⁴⁰

Další otázkou je doba vzniku strahovské partitury. Partitura byla opsána patrně v 90. letech 18. století, jak vyplývá především z typu použitého papíru. V dochovaných částech partitury je podle filigránů možno rozlišit tři různé papíry. Svazek A: a) korunované B (Finale I)⁴¹, b) SW a půlměsíc (recitativy 13. a 14. scény 2. jednání, árie Serpetty „Chi vuol godere il mondo“); svazek B: 3 měsíce a špatně čitelný vodoznak (3 árie Sandriny).

Jak bylo řečeno, dochovala se vedle fragmentu partitury *La finta giardiniera* ve strahovské sbírce samostatně ještě jedna hudebnina (sign. XLVII A 77), obsahující část z téže opery. Jde o partituru árie Sandriny „Noi donne poverine“ (č. 4), instrumentální party a dva exempláře vokálních partů s generálbasovým doprovodem. Partitura a oba exempláře vokálních partů byly opsány kopistou A, tj. J. K. Kuchařem. Partitura byla psána na stejný papír, jaký byl použit pro 3 árie Sandriny (svazek B), tj. s filigránem 3 měsíce a špatně čitelný znak. První exemplář vokálního partu s tempovým označením „Allegretto“ je psán na papíru, z jehož filigránu se dochovala pouze část (3 měsíce), druhý exemplář vokálního partu s tempovým označením „Andantino“ na papíru s vodoznakem luk a šíp a na protější straně písmena „MA“.⁴² Naproti tomu instrumentální hlasy (vno 1, 2, vla, basso), jež se dochovaly v úplnosti, jsou psány jinou rukou a na českém papíru s filigránem „KOTTENSCHLOSS“ a francouzskou lilí se štítem.⁴³

⁴⁰ Libreto k tomuto provedení se nedochovalo. Vzhledem k tomu, že libreto k představení v divadle u Hybernů se v 90. letech 18. století převážně netiskla, nelze vyloučit, že tomu tak bylo i v případě libreta k Mozartově buffě.

⁴¹ Filigrán č. 94 (označený jako „Prag 1787“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, Textband, s. 44.

⁴² Filigrán č. 74 A (označený jako „Wien 1784“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, Textband, s. 36.

[Obrazová dokumentace]

První strana partitury strahovského opisu árie „Noi donne poverine“

Je zřejmé, že i tato árie byla původně součástí strahovské partitury a při pozdější vazbě nebyla - přehlédnutím - do tohoto komplexu pojata. Údaje napsané na její první straně byly nepochybně zapsány dodatečně a odpovídají dobovému úzu u klavírních výtahů [!] a nikoliv u partitur: „Noi donne poverine | Arie | del'opera | La Finta Giardiniera | Con Accomp[agnato] | di | Piano Forte | composto | Del Sig. W. A. Mozart.“ Partitura árie je nekompletní, chybí závěrečných 11 taktů, což nepochybně souvisí se ztrátou jejího posledního listu (t. 127 je poslední na 5 verso). Kromě drobných rytmických zjednodušení v taktech 31, 33, 95 a 97 ve vokálním partu – osminová nota místo šestnáctinové pauzy a šestnáctinové noty - a malých artikulačních odlišností (v taktech 20, 21, 70 chybějí staccata) se hudební struktura árie neliší od znění v NMA.

Oba exempláře přiložených kopií vokálních hlasů s generálbasovým doprovodem upoutají pozornost několika zvláštnostmi a drobnými vzájemnými odlišnostmi, třebaže jsou psány jednou rukou. Za prvé se liší v tempových údajích: jednou je zapsáno „Andantino“, podruhé „Allegretto“. Přitom v opisu partitury árie Sandriny není tempové označení žádné, v autografu a v NMA stojí „Grazioso“. Vokální part s označením „Allegretto“ je nedopsaný, obsahuje jen takty 1-37.

Na rozdíl od opisu partitury, v níž je part Sandriny notován v klíči sopránovém, je v obou exemplářích notován v klíči houslovém. Navíc v obou exemplářích vepsal kopista do taktů, v nichž Mozart nenakomponoval basový part, do jeho osnovy malými notami pro orientaci interpretky melodickou linku jiných hlasů instrumentálního

⁴³ ZUMAN, František: *České filigrány z první poloviny 19. století. Část I (textová)*,

doprovodu. Pozoruhodné je, že v každém z exemplářů volil do této funkce hlas jiného nástroje. V partu s tempovým označením „Allegretto“ jsou takto zjednodušeně připsány hlavní tóny z partu 1. houslí, v partu s tempovým označením „Andantino“ je použit melodický obrys z partu 2. houslí. (V náměšťské partituře na těchto místech hrají spolu s 1. a 2. houslemi také 1. a 2. klarinet.) Tyto odlišnosti lze zřejmě interpretovat tak, že uvedené exempláře vokálního partu byly určeny dvěma různým interpretkám dané role a každá z nich si jednak přála provádět árii v poněkud odlišném tempu a jednak každé z nich vyhovovalo orientovat se v místech bez generálbasové opory podle jiného hrajícího nástroje. Dodejme, že písarskou ruku tohoto kopisty lze - dle dosavadních poznatků - považovat za ruku J. K. Kuchaře.

Jako další legitimní problém se jeví otázka, co bylo předlohou strahovské partitury. Patrně jí byl dnes již neznámý pramen, jehož existenci předpokládá - v souvislosti s olešnickou partiturou - i Robert Münster: „Wenn diese Fassung aber – was ich vorerst für wahrscheinlicher halte – nicht auf Mozart selbst zurückgehen sollte, so kann auch Mozarts Autograph kaum als Bearbeitungsgrundlage zur Verfügung gestanden haben. In München muß sich jedoch von der 1775 erfolgten Uraufführung her eine Abschrift der italienischen Erstfassung befunden haben. Vielleicht diente dieselbe oder eine danach gefertigte Kopie dem unbekannten Bearbeiter als Quelle.“⁴⁴

Praha 1934, Tabulka XXXIV, s. 20-21. (Papírna v Postřekově, 1779-1812).

Schéma předpokládaných vazeb mezi zkoumanými (jakož i dnes neznámými) prameny



⁴⁴ MÜNSTER, Robert: *Die verstellte Gärtnerin*, s. 151.

Pražskému autorovi se přímo nabízí hypotéza, umožňující propojit všechny prameny, pojednávané v této studii vzájemnou souvislostí. Podle ní by v centru dějů stálo pražské německojazyčné provedení *La finta giardiniera* 1796. Partitura s italským textem, která se dnes nachází na Strahově, mohla původně posloužit jako předloha (nedochované) partitury provedení ve Vlasteneckém divadle. Dovedná krácení a úpravy byly zaneseny do této (nedochované) partitury. Toto znění bylo spolu s novým v Praze pořízeným německým překladem opsáno do další partitury, kterou pak získal hr. Haugwitz a dnes je známa jako „náměšťská“ partitura. Další opis, pořízený buď z nedochované pražské provozovací partitury nebo z partitury „náměšťské“, byl pořízen pro Olešnici a tamnější provedení.

Na podporu této hypotézy uveďme, že valná většina charakteristik olešnické partitury, jak je znalecky podal Hermann Abert, platí i pro tzv. náměšťskou partituru.⁴⁵ Pokud by uvedená genealogie opisů partitur byla potvrzena, pak by bylo mj. na místě pohlížet na náměšťskou partituru jako na pramen, odpovídající pražskému provedení opery v roce 1796.

Obtížné je najít odpověď na otázku, k jakému účelu byla strahovská partitura pořízena. Es sind in ihr keine Anzeichen vorhanden, die es erlauben würden, sie als eine Aufführungspartitur zu interpretieren. Avšak jeden znak naznačuje, že její opisovač počítal s provedením opery a s tím, že se partitura stane předlohou dalším opisovačům jednotlivých partů. Chtěl proto předem zajistit, aby neudělali chyby při uvádění počtu taktů, v nichž nástroj nehraje, a z toho důvodu ve finále 1. jednání tyto takty čísloval.

⁴⁵ ABERT, Hermann: *W. A. Mozart*, sv. 1, Leipzig 9/1978, s. 385-386. – K definitivnímu objasnění souvislostí mezi olešnickou a náměšťskou partiturou bude nutné detailní porovnání obou partitur. Pokud totiž Abert píše o árii č.7, že v ní „fehlt es ...Teile“, pak pro náměšťskou tato charakteristika neplatí. Dodejme, že a) od doby Abertovy byla tato partitura poškozena při záplavách a na některých

Souvislost s nastudováním opery v Praze 1796 se nabízí, zvláště po zkušenostech s partiturou opery *Idomeneo*, rovněž dochovanou ve strahovské hudební sbírce. Ta zřejmě souvisela s koncertním provedením některých částí *Idomeneo* v Praze, s tamější přípravou prvního tištěného klavírního výtahu a s možnými snahami provést operu v divadle.⁴⁶

EXKURS 1

„Náměšťská“ verze árie Serpetty „Chi vuol godere“ (č. 20)

Jak už řečeno, její první část byla kdysi součástí náměšťské kopie, ale byla přenesena do strahovské partitury, zatímco její závěrečná část zůstala v náměšťské kopii. Árie byla ve značném rozsahu kompozičně upravena. Lze na ní dokumentovat problematiku dobových zásahů do hudební struktury Mozartovy opery, jak je dochovaly opisy partitur označovaných v současnosti jako „náměšťská“ a „olešnická“. (Pokud budou v následující komparaci uváděna čísla taktů, jedná se o čísla taktů podle NMA).

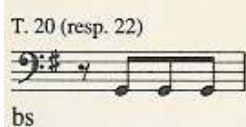
Árie má v „náměšťské“ verzi - na rozdíl od Mozartovy instrumentace se smyčci a pouze v závěru s připojenými dvěma hoboji - podstatně zvětšený instrumentální doprovod: ke smyčcům a hobojským přibýly dvě flétny, dva klarinety, dva fagoty a dva lesní rohy. Přidané nástroje nepřinášejí nové motivy a zcela se přizpůsobují tónové struktuře originálu. Flétny I II hrají převážně melodický part

místech je špatně čitelná, b) různé poznámky v ní dokládají, že sloužila k provozování.

houslí I II. Nově vytvořené party dvou lesních rohů zvukově posilují původní smyčcový doprovod. Klarinety, uplatněné pouze v instrumentální dohře árie, zdvojují hoboje I II. Obdobně fagoty v téže části árie posilují – kromě nepatrných odlišností – v terciích part violy (lesní rohy zde uplatněny nejsou).

Pokud jde o krácení árií, charakteristické pro „náměšťskou“ partituru, pak v pojednávané árii Serpetty jsou v instrumentálním úvodu vypuštěny takty 4-11 a takt 12. je upraven tak, aby navazoval na 3. takt. Ve 20. a 22. taktu jsou drobně upraveny party violy a basu (pravděpodobně s ohledem na přidání dechové nástroje).

Autograf



Strahovský fragment



⁴⁶ JONÁŠOVÁ, Milada: *Die Abschrift der Idomeneo-Partitur in der Sammlung des*

Takty 30-31 jsou vypuštěny a průběh 29. taktu musel být proto upraven s ohledem na harmonii ponechaného 32. taktu.

Autograf

Strahovský fragment

The image shows a side-by-side comparison of musical notation for two measures. On the left, under the heading 'Autograf', is measure T. 29. It features staves for violin 1 (vl 1), violin 2 (vl 2), viola (vla), and bassoon (bs). The vocal part, Serpetta, is shown with the lyrics 'co - re, an -'. A trill (tr) is marked above the first note of the vocal line. On the right, under the heading 'Strahovský fragment', is measure T. 21 der bearbeiteten Version. It features staves for flute 1 (fl 1), flute 2 (fl 2), violin 1 (vl 1), violin 2 (vl 2), viola (vla), and bassoon (bs). The vocal part, Serpetta, is shown with the lyrics 'co - re, an -'. A trill (tr) is marked above the first note of the vocal line. The notation for the instruments and the vocal line is identical in both versions, but the instrumentation differs.

S ohledem na tyto změny musel (neznámý upravovatel) zasáhnout v ponechaném 32. taktu jak do vokálního partu, tak do textu.

Autograf

Strahovský fragment

The image shows a side-by-side comparison of musical notation for two measures. On the left, under the heading 'Autograf', is measure T. 32. It features a single staff for the vocal part, Serpetta, with the lyrics '[sin]-ce - ra e'. On the right, under the heading 'Strahovský fragment', is measure T. 22 der bearbeiteten Version. It features a single staff for the vocal part, Serpetta, with the lyrics '[an]-dar sin - ce - ra e'. The notation for the vocal line is identical in both versions, but the lyrics have been changed.

Takt 37 je vypuštěn. V taktech 63 a 65 je part violy a kontrabasu přepracován, a to stejně jako v taktech 20 a 22. Takty 73 a 74 jsou vypuštěny, a proto jsou instrumentální party 2. poloviny taktu 72 přepracovány, podobně vokální part taktu 72 a 74.

Autograf

T. 72

vl 1

vl 2

vla

Serpetta
co - re an - dar sin - ce - ra e schiet - ta sin - ce - ra e

bs

Strahovský fragment

in bearbeiteter Version T. 61, 62

vl 1

vl 2

vla

Serpetta
co - re an - dar sin - ce - ra e

bs

Takty 80-88 jsou vypuštěny. Takt 103 v partu violy je přepracován, podobně t. 105.

Autograf

T. 103

vla

Strahovský fragment

T. 81 der bearbeiteten Version

vla

Autograf

T. 105

vla

Strahovský fragment

T. 83 der bearbeiteten Version

vla

Takty 106-108, 111-114, 119-121, 124-128 jsou vypuštěny. Celkem tak bylo z původních 139 taktů árie vypuštěno 37 taktů. Na mnoha místech byla doplněna dynamická a artikulační znaménka, staccatová označení.

*

Komparace strahovského fragmentu *La finta giardiniera* s autografem a náměšťskou partiturou

Protože autograf (dále A) prvního aktu se nedochoval, je nutné hledat mezi dobovými opisy takový, který je postrádanému autografu nejbližší.

Ze strahovského hudební sbírky budou srovnány:

1. na Strahově samostatně dochovaná árie Sandriny „Noi donne poverine“ (č. 4, chybí posledních 8 taktů), cavatina Sandriny „Geme la tortorella“ (č. 11) a část finále 1. jednání (t. 132–288, t. 452–530) se zněním v „náměšťské“ partituře (dále NP),
2. secco recitativ z 13. a 14. scény 2. jednání a árie Serpetty „Chi vuol godere“ s autografní partiturou,
3. árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ a její cavatina „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ (č. 22) s autografní a náměšťskou partiturou.

1. Komparace strahovské (dále SP) a náměšťské partitury (dále NP)

1.1. Árie Sandriny „Noi donne poverine“

Hudební struktura árie je v obou partiturách z hlediska rozsahu a melodického znění – až na nepatrné odlišnosti – identická. V „náměšťské“ verzi byla ovšem přidána dechová harmonie, a to 2 Fl, 2 Cl in B, 2 Cor a 2 Fg. O jejím uplatnění platí totéž, co už bylo řečeno obdobné úpravě árie Serpetty "Chi vuol godere". Podstatný zásah do zvukového znění árie nastal v NP počínaje poslední dobou t. 84 a konče třetí dobou t. 88, v nichž instrumentální doprovod přejímá od smyčců dechová harmonie, která - bez účasti smyčců - sopránový part doprovází. V několika dalších taktech bylo v NP pozměněno melodické vedení hlasů, a to v partu 2. houslí (t. 99), violy (t. 19-20, 43-46, 65-67, 101-102, 105), basů (t. 58-59). Ve strahovské partituře odpovídají tyto takty – až na dvě drobné výjimky – znění v NMA, jehož základem se stala singspielová verze árie. Zvláštností je takt 65, kde v partu violy má nejen SP a NP vzájemně odlišné verze, ale i v NMA je jiný tvar.

Strahovská partitura



Náměšťská partitura



NMA



V taktu 29 NP v partu violy je odlišně řešen rytmický průběh melodie. Zatímco v SP jsou na první době dvě osminové noty, v NP je

první osminová nota s tečkou a druhá je šestnáctinová. V NMA je – pravděpodobně chybně – uvedeno znění identické s NP.

Na začátku árie v SP není uvedeno tempové označení, v NP stojí „Grazioso“ (stejně v NMA). V t. 109 není v SP u změny metra z 2/4 na 6/8 tempové označení, zatímco v NP je poznamenáno „Allegro“ (stejně v NMA).

Co se týká artikulačních a dynamických znamének, jsou v NP mnohem detailněji vypisována staccata a obloučky, a to i na místech, kde v SP a v NMA tato označení nejsou. Rovněž dynamika byla v NP důkladněji vypracována. Např. v t. 50, kde končí verš a melodická fráze vokálního partu je - na rozdíl od SP - v partech všech smyčců připsáno „pp“. Dále bylo v NP v t. 99 na rozdíl od SP (a NMA) připsáno v partu 1. houslí, violy a basů „po: cresc.“ a v t. 100 partu houslí „fp: pp:“, v partu viol a basů „fo: ppo:“. Tato pečlivě zapisovaná dynamika a artikulace se zdá potvrzovat hypotézu, že náměšťské partitury byla předlohou provozovací partitura.

Vzhledem k různému počtu uplatněných nástrojů v SP a NP mohl kopista SP vepsat árii na menší počet stránek, jichž je bez chybějících 8 taktů celkem 8. Rozdělil stránku na dva notační systémy po pěti osnovách, což i s ohledem na připsané party dechů nemohl udělat kopista NP, kterému proto zabrala árie celkem 20 stran.

1.2. Cavatina Sandriny „Geme la tortorella“

Hudební struktura árie je v obou partiturách z hlediska rozsahu a melodického průběhu – s výjimkou jedné drobné výjimky – rovněž identická, ovšem v „náměšťské“ partitury byly přidány hoboje a fagoty. V obou partiturách je árie nadepsána jako „Cavatina“ s tempovým označení „Andante“. V NP je ještě připsáno „Scena X Sandrina poi Arminda“. Pouze v jednom případě se melodické znění

obou opisů liší. Jde o poslední dobu taktu 67 a první dobu taktu 68 v partu Sandriny. Na slovech „de star pietà“ jsou v SP v osminových hodnotách tóny $d^2-e^2-f^2-g^2$ (což odpovídá verzi v NMA), kdežto v NP jsou tóny $d^2-f^2-d^2-c^2$ a jsou zde upraveny také party houslí.

Strahovská partitura



Náměšťská partitura



Artikulační a dynamická znaménka jsou vypsána pečlivě v obou partiturách, ve srovnání s výše popsanou árií „Noi donne poverine“ s menším počtem odlišností. Příklady: V SP je v t. 5 u partu houslí a violy k druhé době připsáno „fr“, zatímco v NP tento pokyn chybí (NMA stejně jako SP). V t. 26 je v NP u partu basů připsáno „col'arco“, v t. 27 „pizzic.“; v SP - stejně jako v NMA - tyto přípisy nejsou. V SP v t. 53 je na druhé době v partu 2. houslí a violy připsáno „cresc.“, které v NP není (v NMA pouze v partu 2. houslí). V NP v t. 64 je v partu violy v NP připsáno „tenutto“ [!], v SP a NMA přípis není. V partu basů v NP v t. 75 je „crescendo“ (stejně NMA), v SP přípis chybí.

Stejně jako v árii „Noi donne poverine“ byla v SP stránka s 10 osnovami rozdělena kopistou do dvou notačních systémů a árie se vešla na 9 stran, kdežto v NP byla árie vzhledem k přidaným partům dechů psána do jednoho notačního systému, na celkem 17 stranách.

1.3. Finále I – scena XIII (t. 132-134), scena XIV-XV (t. 135-288, 452-530)

Vzhledem k tomu, že k 1. aktu opery není dochován autograf, zastavíme se v těchto partiích i u několika zcela drobných rozdílností mezi jednotlivými kopiemi. V případě těchto částí je hudební struktura v SP a NP identická jen z hlediska rozsahu, a to až na jednu výjimku. NP totiž ve srovnání s SP obsahuje některé odlišnosti. V „náměšťské“ verzi byl především podstatně rozšířen instrumentální doprovod: přidány byly Fg, Cor, Fl I II, Cl I II, Trombe, Timp, přičemž partitura posledních čtyř jmenovaných nástrojů byla připojena za partituru ostatních hlasů. Na mnoha místech finále jsou přikomponovány drobné úseky i těch dechových nástrojů, které sice dle Mozartovy instrumentace ve finále hrají, ale v těchto taktech mají tacet.

Největší zásah do struktury finále je v NP za taktem 495. Zatímco v SP a v NMA jsou za t. 495 dva takty smyčcové mezihry, v NP je těmito dvěma taktům ve všech hlasech předřazena jednotaktová pauza. Ve dvou následujících taktech hrají vno 1, 2, vla a vlc původní Mozartovu hudbu (t. 496-497), pak mají tyto smyčce 2 takty znovu „tacet“, ale Sandrina, Serpetta a Podestà zde za nově vypracovaného doprovodu dechové harmonie (hoboje, fagoty, flétny a klarinety) opakují verše „Che smania orribile“, ale v nově zhudebněné podobě! Pak následuje – stejně jako v A a SP – počínaje taktem 498 původní Mozartova hudba. Tato kompoziční úprava byla provázena neobvykle řešeným zápisem v partituře: 2 takty vokálních hlasů, hoboju a fagotů byly zapsány pod dva předchozí takty houslí a violy.

V NP je těmito dvěma taktům předřazen nový takt hraný dechovou harmonií (jejich partitura je vevázána za partiturou finále), těchto nástrojů je vevázána za partiturou finále), ve 2.-3. taktu hrají Vl I II, Vla, Vlc původní Mozartovu hudbu, ve 4.-5. taktu mají tacet a

Sandrina, Serpetta a Podestà zde za doprovodu hobojů a fagotů opakují verš „che smania orribile“, ovšem v nově zkomponovaném tvaru. Tato kompoziční úprava je provázena neobvykle řešeným zápisem v partituře, při němž je 2. a 3. takt smyčců psán nad (a pod) 4. a 5. taktem hobojů, fagotů a vokálních hlasů (Sandrina, Serpetta a Podesta zde opakují verš „Che smania orribile“).

Notační zvláštností je způsob zápisu tří-, resp. dvoutaktové pauzy podle zvyklostí při notování samostatných partů. Kopista tento způsob volil nepochybně proto, aby uspořil místo na stránce a aby zápis těchto upravených partí nepřesáhl na další stránku (verso). Dodejme, že tento typ úpravy, kdy jsou vokální hlasy doprovázeny výhradně dechovou harmonií, byl v NP uplatněn již v árii Sandriny „Noi donne poverine“.

Další drobné změny jsou v NP v partech smyčcových i vokálních v taktech 474-476. Úpravu v partech houslí lze charakterizovat jako drobné ornamentální obohacení původní Mozartovy melodické linky.

Další malé změny se v NP nacházejí u smyčců a vokálních hlasů v taktech 474-476. Úpravu houslových hlasů lze označit za drobné ornamentální obohacení původní melodické linie Mozartovy.

Další odlišnosti ve smyčcových (VI I II, Vla) i vokálních partech (Sandrina, Arminda, Serpetta, Ramiro, Podesta, Contino) jsou v NP v taktech 513-514. V SP i NP je zde shodné vedení hlasů v partech Sandriny a Armindy a obdobně je tomu v partech Serpetty a Ramira, kdežto v NMA mají v těchto taktech stejná vedení hlasů Sandrina se Serpettou.

1.3.1. Drobné odlišnosti ve vokálních partech

Na několika místech vykazují SP a NP odlišnosti v textu a někde i ve vedení hlasů. V t. 182 v SP zpívá Serpetta (stejně jako

v NMA) „non osservata“, v NP je „non“ přeškrtnuto a opraveno na „l'ho“. V t. 240-241 v SP zpívá Sandrina - v rozporu se zápletkou v ději - „Violante non son“, kdežto v NP (stejně jako v NMA) „Arminda non son“. V taktu 277-278 je v SP podložen text „da un perfido tradita“, v NP a NMA „da un perfido burlata“.

Značný rozdíl mezi SP a NP se však nachází v textu v taktech 280-284.

Strahovská partitura

T. 280

Contino Vio - lan - te é an - cor in vi - ta di più non so - bra - mar

Náměšťská partitura

T. 280

Ramiro È po - co a un' al - ma in - gra - ta av - vez - za ad in - gan - nar

V NMA a NP stojí: „È poco a un'alma ingrata avvezza ad ingannar“, v SP však „Violante è ancor in vita di più non so bramar“ a přitom není označeno, která postava tento text zpívá. V NMA zpívá na tomto místě Ramiro (notovaný v sopránovém klíči), což v SP zřetelně není ten případ. Určitý problém s interpretací tohoto místa spočívá v tom, že v dochované části finále v SP (začíná teprve v 132. taktu) muselo být 7 vokálních hlasů zapsáno ve 4-5 notových osnovách. Citované místo se změněným textem je psáno v tenorovém klíči a v notové osnově byl zapsán part Contina. Z logiky děje vyplývá, že nový pasus v textu náleží Continu a ne Ramirovi, čímž upravovatel chtěl nepochybně zdůraznit, že Contino v této scéně Violantu jednoznačně poznal.

Režijní údaje typu „ad Arminda“ neobsahují – na rozdíl od NMA – ani SP ani NP.

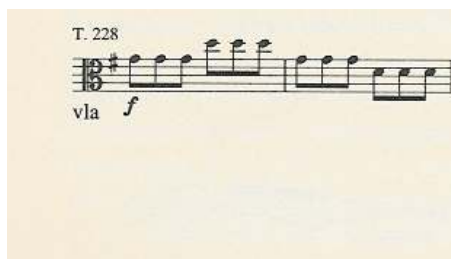
1.3.2. Drobné odlišnosti ve smyčcových partech

Obecně lze konstatovat, že pokud v tomto bodu jsou v SP a NP nějaké odlišnosti, pak v mezi SP a NMA nejsou žádné. V t. 168 je v SP v partu violy na druhou dobu čtvrtěová nota s tečkou e1 (stejně jako v NMA), v NP je za čtvrtěovou notu e1 přidána osminová nota d1.

V taktech 198-201 v NP jsou všechny smyčcové hlasy obohaceny o další tóny. V partu violy jsou např. místo tónových repetič v osminách, vypsány figurace v šestnáctinách.

Podobně je v taktech 228-229 v NP part violy obohacen o další tóny a rozšířen do partů obou viol.

Strahovský partitura



Náměšťská partitura



Rovněž v t. 234-236 byl v NP part violy obohacen.

Strahovská partitura



Náměšťská partitura



V taktech 241-247 je v SP i NP přidán part violoncella (v NP nadepsán: „Violoncello“), který dubluje part violy. V SP je dokonce notován v altovém klíči, v NP v tenorovém. (V NMA tento part notován není a bassi mají tacet.). Podobně v taktech 253-260 je v NP do partu basu připsán part violoncella, notovaný v basovém klíči a hrající – až na nepatrnou odlišnost - part viol.

Part viol byl upraven v NP na rozdíl od SP (stejně v NMA) také v t. 282-283:

Strahovská partitura



Náměšťská partitura



V taktech 492-495 jsou v NP upraveny party 1. a 2. houslí, v taktu 495 rovněž violy a basu. V SP je na tomto místě totéž znění jako v NMA. Pouze v partu basu v NP v t. 494 je stejný tvar jako v NMA.

Strahovská partitura

Náměšťská partitura

T. 492

vl 1

vl 2

vla

bs

V taktech 508-511 je v NP upraven part violy, v taktu 511 i part basu.

Strahovská partitura

T. 508

vla

bs

Náměšťská partitura

T. 508

vla

bs

Důležitý přípis je v NP v t. 182 u partů basů: od druhé doby je part určen jako „Violonczello Solo“, od taktu 185 jako „Bassi“. V SP a v NMA tato označení chybějí.

1.3.3. Dynamická znaménka

Dynamická znaménka jsou v SP a NP zapsána pečlivě, na několika místech se však značení liší. Příklady: v t. 159 je v NP u partů 1. houslí, violy a basů připsáno na 1. dobu „fo“, na druhou „po“, u partu 2. houslí „sfz“ a „po“. V SP a v NMA tato označení nejsou. Podobně v t. 168 je v NP u partů smyčců a dechů „cresc.“, v t. 169 „fo: po:“, v SP a NMA tato dynamická označení uvedena nejsou. Rozdílně je uvedena dynamika v t. 179: v SP a v NMA je u všech partů instrumentálního doprovodu u první doby uvedeno „fr“, v NP je naopak u první doby téhož taktu „po:“, u třetí doby „cresc:“ a u první doby t. 180 „fo:“ Obdobné řešení je ve všech třech partiturách v taktech 181 a 182. V t. 227v NP je u všech smyčcových partů „cresc.“, v SP a NMA není. V t. 261 je v NP v partu 1. houslí na 1. době uvedeno „sfo:“, na třetí „po:“, podobně v t. 262 „sfo:“ a „fp:“ V SP a NMA tato dynamická označení nejsou. V t. 285-286 bylo v NP na rozdíl od SP a NMA na 1. a 3. době připsáno „fp:“, na 3. době t. 286 v partu viol a ve všech nástrojích na 1. době taktu 287 „pp:“. V t. 498 v NP bylo u všech instrumentálních i vokálních partů připsáno „for:“, v SP a v NMA tento přípis není. V t. 512 je v NP u partů VI I II, Vla připsáno „sfo:“, v SP a NMA přípis není.

Pozoruhodný notační detail lze zaznamenat v t. 165 obou srovnávaných partitur. V partu 1. houslí jsou jak v SP, tak v NP nad 4.-6. osminovou notu připsaná písmena, identifikující příslušné noty (*e - d - cis*). Tento neobvyklý detail jednoznačně dokládá úzkou vazbu mezi oběma kopiemi.

2. Komparace autografní a strahovské partitury

2.1. Secco recitativy „Oh poverette me!“ (II,13) a „Va pur, ma questa volta“ (II,14) a árie Serpetty „Chi vuol godere“ (č. 20)

Jak už bylo uvedeno, tyto recitativy a 1.-70. takt árie byly původně součástí NP. (Zbývá dodat, že tato část árie byla pro NP jiným kopistou znovu opsána a vevázána do partitury. Obě verze árie – v SP a NP – jsou hudebně identické. Uvedené recitativy však nebyly v NP v nové kopii připojeny.)

Hudební struktura recitativů nebyla – ve srovnání s A – pozměněna. Tři výroky Serpetty – „che accidente, che caso e fuggita Sandrina“ (t. 19-21), „ma già siamo alla notte“ (t. 28-29) a „pieno d'anima lacci e forse adesso qualche lupo affamato la divora“ (t. 12-14) – zůstaly v SP nenotovány. V t. 7 je v SP „se la“ místo „s'ella“. Na konci recitativu 13. scény je u partu Podesty připsáno „/:parte:/“ (Nelze vyloučit, že se jedná o ruku kopisty A, což by opět potvrzovalo úzkou vazbu mezi SP a NP.) Na konci recitativu 14. scény je v A poznámka „seque l'aria di Serpetta“, v SP „L'Aria di Serpetta“.

Kompoziční úpravy árie Serpetty „Chi vuol godere“ byly již popsány výše. Jak již bylo řečeno, dynamická a artikulační znaménka byla v SP pečlivě vpisována. Např. SP je u partů smyčců – na rozdíl od A – v t. 54 na druhou dobu vepsáno „cresc.“ a v t. 55 na 1. dobu „f“. V t. 55 na 2. dobu je u partu houslí uvedeno „p“, v t. 56 na 1. dobu je „p“ u partu violy a basu. V t. 96 a 98 je v SP u všech smyčců uvedeno „fp:“ Podobně v t. 101 je u partu houslí na 1. době uvedeno „fp“, na poslední „po:“, u partu violy a basu „for:“ a „po:“. Zatímco Mozart psal u některých taktů (př. 116, 117) na první době „fp“, v „náměštském“ znění je na 1. době „for:“ a na druhé době „po:“, což představuje už značně odlišné řešení dynamického průběhu. Nápadná odlišnost z hlediska dynamiky se týká t. 118, kde u partů smyčců v NP stojí „crescendo“, zatímco v A je na první době u houslí „f:“, na

druhé době „p:“, u violy a basu „fp“. V t. 94 je v SP v partu basu připsáno v SP „ten[uto]“.

Co se týká papíru, použil kopista B pro tuto árii papír s 10 osnovami na stránku, do nichž vepsal všechny uplatněné nástroje (včetně přidanych dechů). Také Mozart árii zapsal na papír s 10 osnovami, avšak protože uplatňoval menší počet nástrojů, mohl na stránku vepsat dva notační systémy a árie se mu vešla na 9 stran.

3. Komparace autografní, strahovské a náměšťské partitury

3.1. Árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ (č. 21) a její cavatina „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ (č. 22)

3.1.1. Identické znaky

Zápis árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ a její cavatiny „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ je z hlediska nástrojového obsazení, textu a tempových označení shodný v A a SP. Rovněž text podložený v SP a A nevykazuje žádné rozdíly.⁴⁷

⁴⁷ V árii „Crudeli, fermate, crudeli“ je v SP v t. 78 „Recitativo“, v t. 83 „Andante“, v t. 94 „Allegro agitato“, v t. 98 „Andante“ a v t. 102 „Adagio“ (odpovídá údajům v A). V kavatině „Ah dal pianto“ je v SP v t. 109 „Recitativo“, v t. 111 „Andante“, v t. 116 „Allegro“ a v t. 119 „Presto“ (odpovídá údajům v A).

3.1.2. Odlišnosti v grafické podobě záznamu

V árii „Crudeli, fermate, crudeli“ jsou v SP na rozdíl od autografu party hobojů I a II notovány na dvou osnovách. Part lesních rohů je zapsán nad partem fagotů, v A je pořadí opačné. In der NP ist die Reihenfolge der Bläserstimmen identisch mit A, den einzigen Unterschied betreffen die zusätzlichen Klarinetten-Stimmen, die unter die Oboen eingereiht sind.

Zápis árie „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ v A obsahuje jen ty nástroje, které jsou v árii uplatněny, zatímco kopista SP na počátku árie zaznamenal i nehrající nástroje, a to dle rozvržení předcházející árie, a k nim připojil „tacet. (Jedná se o ob II, fg II, cor I II.) Kopista NP řešil rozvržení nástrojů na začátku árie „Ah dal pianto“ obdobně jako kopista SP.

3.1.3. Odlišnost v hudební struktuře

Je jediná, a to v 7. taktu partu vla I. v árii Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“. Zatímco v autografu je na 4. době čtvrtě nota *es*, v SP tam jsou zapsány dvě osminové noty *es¹-c¹*.

3.1.4. Artikulace

Artikulační znaménka a dynamiku opisovali (resp. zaznamenávali) oba opisovači SP i NP většinou pečlivě.

Árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ - odlišnosti mezi A a SP

- t. 2 – bs. 1. doba: A: „p:“; SP: neuvedeno.
- t. 12 – bs. U 1. noty v SP „po“; v A (a NMA) neuvedeno.
- t. 14 – vno 1. Poslední nota: A (a NMA): bez staccata; SP: staccato.
- t. 15 – vla. 1. doba: A: neuvedeno; SP: „po“.
- t. 23 – vno I II. U 4. noty v A (a NMA) „pia:“; v SP: neuvedeno.
- t. 26 – ob II. U 1. noty v A „pia:“, v SP: neuvedeno.
- t. 30 – S. V SP chybí oblouček, spojující 2.–3. notu.
- t. 33 – vla. U 3. noty chybí v SP vyznačení staccata.
- t. 37 – vno I. U 1. noty je v SP „po“; v A (stejně v NMA) neuvedeno.
- t. 41 – ob II, fg I II. 1. doba: v SP chybí „f“.
- t. 49 – vno I. 1. doba: A: „pia:“; SP: neuvedeno.
- t. 50 – vno II. V A spojují obloučky 1.–4. a 5.–8. notu; v SP (stejně v NMA) je jeden oblouček, spojující 1.–8. notu.
- t. 59 – ob II, fg I II; t. 60 – fg I II; t. 63 – ob I II, fg I II; t. 64 – ob I II. – A: u 1. noty „f:“, u 2. noty „p:“; SP: u 1. noty: „fp“.
- t. 61 – vla. V SP chybí oblouček, spojující 2.–3. notu.
- t. 62 – vno II. V SP chybí „crescendo“.
- t. 63, 64 – Ob I II, Fg I. A: oblouček spojuje 1.–3. notu; SP: 1.–2. notu.
- t. 62 (2.–3. nota), t. 63 (1.–2. nota), t. 64 (1.–2. nota) – S. V A: obloučky; v SP: chybějí.
- t. 65 – vno I. U 5. noty je v SP staccato; v A (stejně v NMA) bez vyznačení staccata.
- t. 65 – ob II. V A: „p:“; v SP: neuvedeno.
- t. 66 – vno II. 2. doba: A: neuvedeno; SP: „fp“ (stejně v NMA).
- t. 66, 69 – bs. V A spojuje oblouček 1.–2. notu; v SP chybí.
- t. 80 – vno II, vla. 1. doba: A: neuvedeno; SP: „po“.
- mezi t. 81-82 – VI II, Vla. V A: žádná ligatura; v SP (stejně v NMA): ligatura.
- t. 83 – vla. U 2. noty v A je „pia:“, v SP: neuvedeno.
- t. 84 – vno I. U 6. noty v A (stejně v NMA) staccato; SP: bez vyznačení staccata.
- t. 85 – vno I II. 1. a 3. doba: A: neuvedeno; SP: „po“.
- mezi t. 85-86 a t. 88-89 – vla. V A (stejně v NMA): ligatura; v SP: žádná ligatura.
- t. 88 – vno I II. 1. doba: A (stejně NMA): neuvedeno; SP: „po“.

- t. 89 - ob II. U 1. noty v A „fr“; v SP neuvedeno.
- t. 90 - vno I. U 6. noty v A staccato; v SP bez vyznačení staccata.
- t. 90 - fg I II. A: „pia:“; SP: neuvedeno.
- t. 91 - fg I II. A: „crescendo:“; SP: neuvedeno.
- mezi t. 90-91 – Vla. V A (stejně v NMA): ligatura; v SP: žádná ligatura.
- t. 91 - vno II. A: oblouček spojuje 1.-5. notu; SP: 1.-3. notu.
- t. 91 - vla. U 2. noty v A: „for:“; v SP: neuvedeno.
- t. 94 - ob I II, fg I II. U 1. noty v SP „fr“; v A (stejně v NMA) neuvedeno.
- t. 95 - vno II, vla. U 1. noty v SP „po“; v A (také NMA): neuvedeno.
- t. 96 - vno I II, vla, bs. – A: „for“; SP: neuvedeno; NMA: „f“ jen u vno II a vla.
- t. 96 - fg I II. V A: neuvedeno; v SP: „fr“.
- t. 98 - vno I. A (a NMA): oblouček spojuje 1.-6. notu; SP: obloučky spojují 1.-2. a 3.-6. notu.
- t. 98 - vno II. A (a NMA): oblouček spojuje 1.-6. notu; SP: 2.-5. notu.
- t. 98 - ob I. A (a NMA): oblouček spojuje 1.-5. notu; SP: obloučky spojují 1.-2. a 3.-6. notu.
- t. 100 - vno I II, vla. A (a NMA): neuvedeno; SP: „fr“.
- t. 101 - vla I. A (a NMA): „pia:“; SP: neuvedeno.
- t. 102 - vla, ob I II, fg I II. A: „pia:“; SP: neuvedeno.

Árie Sandriny „Ah dal pianto“ - odlišnosti mezi A a SP

- t. 20 – vno 2. 1. doba: A – „for“; SP – „for“ vyretušováno, na 2. době zapsáno „for“.
- t. 20 – fag. V SP chybí za „cresc.“ označení „fr“.
- t. 20 – vlc. 1. doba: V SP chybí „for:“.
- t. 21 – vlc. 1. doba: V SP chybí „pia:“.
- t. 22, 24 – S. V SP chybí oblouček, spojující 1.–3. notu.
- t. 32, 33 – vlc. V SP chybějí staccata u osminových not.
- t. 38 – vno 1, 2. V SP chybějí na prvních dvou osminových notách staccata (stejně v NMA).
- t. 40 – vno 2. V SP chybějí na prvních osminových notách staccata.
- t. 42 – S, bs. V SP chybí oblouček u 1.–2. noty.
- t. 42 – S. V SP je zapsán oblouček, spojující 3.–4. notu, který v A není.

- t. 46 – ob. V SP chybějí obloučky, spojující 2.–4. a 5.–6. notu.
- t. 48 – bs. V SP chybí na druhé osminové notě staccato.
- t. 49 – bs. V SP chybí na první a druhé osminové notě staccato.
- t. 58 – vno 1. 1. doba: V SP chybí „for“.
- t. 64, 65 – ob. V SP chybí oblouček, spojující 3.–4. notu.
- t. 66 – vno 1. V SP chybí oblouček, spojující 1.–2. notu, a na první osminové notě chybí staccato.
- t. 70 – vno 2. U 1. noty je v SP zapsáno „po“ (v A a v NMA není).
- mezi t. 69-70 – ob, fg. V A (stejně v NMA): ligatura; v SP: žádná ligatura.
- t. 71 – S. V SP chybí oblouček, spojující 1.–3. notu.
- t. 73 – ob. V SP je na osminové notě staccato, v A a v NMA není.
- t. 73 – bs. V SP je u 1. noty zapsáno „po“ (v A a v NMA není).
- t. 75 – vla. V SP chybí na první a druhé osminové notě staccato.
- t. 75 – S. V SP chybí oblouček, spojující 1.–3. notu.
- t. 76 – S. V SP chybí oblouček, spojující 1.–2. notu.
- t. 83 – vno 2. V A je u 1. a 2. noty staccato, V SP a v NMA není.
- mezi t. 82-83 – fg. V A (stejně v NMA): ligatura; v SP: žádná ligatura.
- t. 85 – bs. U 2. noty v A staccato, v SP a NMA není.
- t. 86 – bs. U 1. a 2. noty v A staccato, v SP a NMA není.
- t. 89 – vno 2. U 2. noty chybí v SP „po“.
- t. 91, 92 – vno 1, 2. U osminových not v SP je zapsáno staccato (stejně v A),
v NMA není.
- t. 93 – vno 2. U 1. osminové noty je v SP zapsáno staccato (stejně v NMA),
v A není.
- t. 107, 108 – ob 1. doba: V SP chybí „fp“.
- t. 111 – bs. V SP u 1. a 5. osminové noty „fp“, v A: u 1. noty „p“, u 2. noty „f“,
u 3. noty „p“, u 6. noty „f“, u 7. noty „p“ (stejně v NMA).
- t. 135, 136 – vla. V SP spojuje oblouček 1.–4. a 5.–8. notu; v A a v NMA
1.–8. notu.
- t. 139, 140 – bs. V SP chybějí staccata.

3.1.5. Odlišnosti v zápisu slovních pokynů

Árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ (č. 21) je v autografu nadepsána: „Scena XV.“, kdežto v SP „Scena | Cavatina“, v NP „Cavatina“. Cavatina „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ není v autografu nadepsána, v SP a NP: „Cavatina“.

3.1.6. Odlišnosti ve znění pokynů, označujících následující číslo

Na konci árie Sandriny „Ah dal pianto“ je v A přípis „Seque il Finale“ a „attaca il Finale“. Na rozdíl od toho je v SP přípis „Sieque Finale | Subito“, v NP „Subito Finale“ (Tato část hudebniny se v SP nezachovala, ale z poznámky samé vyplývá, že strahovská partitura byla původně kompletní.)

Na konci árie Sandriny „Crudeli, fermate, crudeli“ je v A přípis „seque la Cavatina“, zatímco v SP je tvar „Sieque Cavatina“. Oba italské tvary byly v té době běžné, u opisů operních partitur ve strahovské hudební sbírce však byl důsledně užíván výraz „sieque“.⁴⁸ V NP na konci árie „Crudeli“ žádný přípis není.

Na konci prvního dílu árie „Ah dal pianto“, po němž následuje recitativ accompagnato, je v t. 108 pod partem basů „Sieque Subito Recit[ativo]“. (V A není žádný takový přípis.)

⁴⁸ Viz kapitola IV.2 (*Idomeneo*).

EXKURS 2

V náměšťské sbírce hudebnin se dochoval v úplnosti také opis italského libreta opery a provozovací party, odpovídající náměšťské partituře: Soprano 1^{mo}, Soprano 2^{do}, „Chor Soprano“, Tenore 1^{mo}, Tenore 2^{do}, „Chor Tenore“, Basso, Vno 1, 2, Vla 1, 2, Vlc, Bs, Fl 1, 2, Ob 1, 2, Cl 1, 2, Fg 1, 2, Cor 1, 2, Clarino 1, 2, Timp.⁴⁹ Jednotlivé party jsou svázány do samostatných sešitů pro každé jednání zvlášť a jsou vloženy do tvrdých desek, spojených tkanicemi. Na deskách k prvnímu jednání opery je uvedeno: „La finta | giardiniera per Amore, | con Partitura | Atto 1^{mo}“.⁵⁰ Všechny party byly opsány dvěma kopisty, z nichž druhý psal pouze německý text a německé příписy.

Party byly opsány podle náměšťské partitury, což dokládají stejná místa v partituře i v partech: recitativy v nich nejsou notovány a pod osnovu je zapsán pouze italský text. Pro opisy partů bylo použito několik typů papírů, mj. REAL s 3 půlměsíci. Party nesou na některých místech náznaky provozování, např. strana 3 partu Cl I je v *introduzione* přišita k straně 2. Před začátky některých recitativů jsou někdy vepsána poslední slova předcházející zpívané role. Příklad: v partu „Tenore 1^{mo}“ je před začátkem secco recitativu Contina v 11. scéně 1. jednání vepsáno: „fällt ein |: Schlagwort : | |: che mi senta: | “ (= poslední slova recitativu I,10).

Zatímco v případě recitativů byl opsán původní italský text, u árií kopista C italský text neopsal. Místo toho vepsal pak kopista D německý text. Pozoruhodnou skutečností je, že všechny árie a některé recitativy Sandriny, Armindy, Serpetty a Ramira byly zapsány do jednoho partu, který byl označen „Soprano 1^{mo}“ (pro 2. a 3.

⁴⁹ Rukopisné libreto i party jsou uloženy v Moravském zemském muzeu v Brně, a to na stejné signatuře jako náměšťská partitura: A 17036 d (party Atto I), e (party Atto II), f (party Atto III).

⁵⁰ Na deskách partů k druhému jednání opery je uvedeno: „La finta giardiniera per Amore | Soprano. | Atto 2^{do}“, k třetímu jednání „La finta | giardiniera per amore | con Partitura | Atto 3^{tio}“.

jednání: „Soprano“), árie Podestà a Contino do partu nadepsaného „Tenore 1^{mo}“ (pro 3. jednání: „Tenore“) a árie Narda do partu nadepsaného „Basso“.

Tento kuriózní způsob zápisu je uplatněn i v ansámblových číslech (Introduzione, Finale I und II). Pokud čtyři sopranové postavy (Sandrina, Serpetta, Arminda, Ramiro) nezpívají společně, jsou všechny dále notovány v Soprano 1. Pokud však zde má každý hlas při společném zpěvu (např. v taktech 99-110 Finale I) vlastní vokální linku, případně má dvojice jednu vokální linku, je v Soprano 1 notován jen part Sandriny. (Pokud zpívá i Serpetta, je její vokální linka shodná s vokální linkou Sandriny.)⁵¹ Pokud Ramiro a Arminda mají v ansámblech společnou vokální linku, je notována v Soprano 2. V těch částech ansámblu, v nichž se jejich vokální linky liší a zaznívají společně, jsou - z nejasných důvodů - zapsány buď do Soprano 2 nebo Tenore 2, a to tak, že např. 4 takty partu Armindy jsou zapsány v S 2, poté v témže partu navazuje 5 t. partu Ramira, přičemž 5 t. partu Armindy, odpovídajících tomuto místu, je zapsáno do Tenore 2 atd. Doplňme, že do partu Tenore 2 je zapsán ještě part Contina ve Finale I a II a ve 2. scéně 2. jednání. Part Podesty ve Finále I a II je zapsán do partu Tenore 1 a part Narda do partu Basso. Předběžně lze konstatovat, že pro provedení oper v Náměšti byl zřejmě k dispozici jen omezený počet sólistů a že v ansámblech byl začleňován sbor. Nelze vyloučit, že provedení souviselo se svatební slavností, což naznačuje upravený verš německého překladu Introduzione „Aufschmückt den Garten zur Hymens Feste“.

⁵¹ Na některých místech je v takovém případě připsáno "Coro" nebo "Tutti".

V uvedených vokálních partech jsou jednotlivá čísla zapsána takto:

1. JEDNÁNÍ

Soprano 1	56 listů	Introduzione, č. 2, 4, 7, 9, 11 [v NMA =10], 12 [v NMA = 11], Finale I
Soprano 2	6 listů	Introduzione, Finale I
Tenore 1	44 listů	Introduzione, č. 3, 6, 8, Finale I
Tenore 2	3 listy	Finale I
Basso	23 listů	Introduzione, č. 5, 10 [v NMA = 9b], Finale I

2. JEDNÁNÍ

Soprano 1	51 listů	č. 1 [v NMA=13], 4 [v NMA=16], 7 [v NMA=20], 9 [v NMA=21, 22], Finale II
Soprano 2	6 listů	Finale II
Tenore 1	38 listů	č. 3 [v NMA=15], 5 [v NMA=17], 7 [v NMA=19], Finale II
Tenore 2	5 listů	Finale II
Basso	10 listů	č. 2 [v NMA=14], Finale II

3. JEDNÁNÍ

Soprano	22 listů	č. 2 [v NMA=26], [v NMA=27], [č. 28]
[Chor Soprano]	2 listy	[č. 28]
Tenore	17 listů	[č. 27], [č. 28]
[Chor Tenore]	2 listy	[č. 28]
Basso	9 listů	č. 1 [v NMA=24]

Party přinášejí též jednoznačný doklad, že recitativy 13. a 14. scény 2. jednání nebyly již od počátku – nepochybně vinou nějakého opomenutí – součástí náměšťské partitury. Ani v partech „Soprano [1]“ ani „Basso“ nejsou totiž uvedené recitativy obsaženy. (Následující árie Serpetty č. 20 s německým textem „Wollt ihr die Welt geniessen“ je v hlasech obsažena.) Další doklad téže eliminace lze nalézt v rukopisném libretu, kde jsou obě scény (bez árie Serpetty) škrtnuty (viz níže).

Zmíněné italskojazyčné libreto, na jehož titulním listu je uvedeno: „La finta giardiniera | per amore | Dramma giocoso | in tre atti“, bylo opsáno hnědým inkoustem kopistou B (=kopistou náměšťské partitury), a to na 56 nepaginovaných listech, svázaných do 8 složek, z nichž každá má své pořadové číslo.

Na některých místech, zvl. ve finále I a II, byly jinou rukou (kopista E, používal černý inkoust) dopsány četné režijní a scénické poznámky. Jsou zde však i odlišnosti. Na rozdíl od tisku římského libreta, v němž je v úvodní poznámce o místu děje uvedeno „La Scena si finge nella Terra di Lagonero“, stojí v náměšťském opise libreta „La scena si finge nella [casa-přeškrtnuto] villa del Podestà“. Navíc je jinou rukou připsáno: „Beym Anfang einer jeden Zeile kömmt durchaus ein großer Buchstabe zu setzen“. Komu byl tento pokyn určen? Nepochybně tiskaři. Z téhož důvodu byly korigovány některé řádky v textu, v nichž opisovač nerespektoval původní stavbu veršů a koncový rým. Tištěný exemplář tohoto libreta se však nedochoval a patrně ani nikdy nebyl pořízen.

Další neobvyklý detail představuje skutečnost, že seznam vystupujících osob (Personaggi) je v náměšťském rukopisném libretu zapsán na straně 1 verso dvakrát. Nejprve v horní části opisovačem italského libreta (=kopista B) a podruhé pod tímto seznamem kopistou E, o němž už víme, že do libreta připsal italsky četné režijní poznámky.

Touž rukou byly nejprve k původnímu seznamu osob dramatu připsány jednoslovné charakteristiky postav. Poté však táž osoba napsala seznam rolí znovu, avšak ve změněném pořadí a s dalšími charakteristikami. Na prvním místě se ocitl „Il Podesta di Lagonero" a další čtyři osoby byly uvedeny podle svého vztahu k němu a v pořadí dle společenského postavení. Teprve pak následoval „Il Contino di Belfiore“ a za ním „Ramiro“, přičemž oba byli označeni jako „amanti di Arminda“.

Tabulka 1

(kusívou = kopista E)

Sandrina *giardiniera da Podesta.*

Contino di Belfiore

Podestà di Lagonerò

Arminda *nipote*

Ramiro

Nardo. *servo*

Serpetta. *cameriera*

Personaggi.

Il Podesta di Lagonero

Arminda *nipote*

Sandrina *giardiniera del Podestà*

Serpetta *cameriera*

Nardo *servo*

Il Contino di Belfiore *amanti di Arminda*

Ramiro

La scena si finge nella [casa– škrtnuto] villa del Podestà.

Další zvláštností uvedeného opisu libreta jsou na začátku některých scén připsané poznámky, týkající se kulis, kostýmování a režie. V těchto případech bylo mezi číselným označením scény a prvním veršem, resp. výčtem ve scéně vystupujících postav, vynecháno písařem B místo. Tato skutečnost vypovídá o tom, že kopista B věděl, že scénické poznámky budou kopistou E do libreta dopisovány. V několika případech (I,1; I,3; I,9; II,10) byla zapsaná charakteristika scény do nečitelnosti zaškrtnuta a připsána nová.⁵²



⁵² Označení scén jsou jiná než v Petroselliniho libretu k Anfossiho opeře, ale zčásti odpovídají charakteristikám v rukopisném německojazyčném libretu z Olešnice.

Tabulka 2

	Libreto (Řím 1774)	Libreto (Náměšť)
	La Scena si finge nella Terra di Lagonero.	La scena si finge nella [casa-přeškrtáno] villa del Podestà.
I,1	Vago Giardino con spaziosa scalinata per cui si ascende al Palazzo del Podesta.	[několik škrtnutých slov] Giardino
I,3	-	Sala corrispondente à [škrtnuté slovo] diverse stanze
I,6	Galleria	Il Podesta entra con Arminda al braccio ch'è vestita da viaggiante
I,7		Il Conte [in abito di viaggio – kopista E] e detti
I,8		Anticamera d'Arminda
I,9	Serpetta poi Nardo con Costino di frutti	[několik škrtnutých slov] Anticamera d'Arminda
I,10	Giardino pensile	Giardino
I,13	Fine I,13	[na konci:] Sul fine del canto tutti restano immobili e quasi dal tuono feriti
I,14		[na konci:] se n'anelando a diversi lati nel folto del giardino
I,15		[na začátku:] Un'altra parte del giardino Sandrina seguitata dal Contino
II,1	Atrio del Palazzo del Podesta	Giardino
II,5	-	Sala
II,10	Sala	[škrtnuté slovo „Sala“] Giardino [kopista B:] Podesta, Arminda, Serpetta, Contino [kopista E:]

		sul fine della viena s'approssima Sandrina da'detti non veduta
II,14	Logo deserto – ed alpestre di antichi acquedotti in parte ruvinati, fra quasi vi e und Bratra oscura praticabile.	
II,15		Folto ed orrido bosco con formidabili rupi e profonte spelonche. Fusca sesa, ch'a quale quale diventa buja notte [Arie:] al stuolo di travestite genti, che duopo aver la trasportata nel bosco sene fugge [na konci] entra nell'antro
II,16		Contino con Nardo, Sandrina, poi Arminda e Podesta, indi Serpetta
II,17		alla gente che lo seguita con lumi nescosti sotto loro mantelli
II,18		[několik škrtnutých slov] Sandrina e Contino delirando vengono da spazeggianti l'uno dell'altro al braccio
III,1	Cortile	Pianura vicina al bosco con una strada, che vi conduce
III,3	-	Camera del Podesta
III,7	Giardino. Sendrina [!], e Contino dormendo, uno da una parte, e duno dall'altra, che al suono di dolce. Sinfonia si vanne svegliando.	Delizioso praticelli per ini serpeggio un ameno ruscelletto cinto da maestro si alberi, in distanza il bosco, alto arpetto esteriore della casa di campagna col corrispondente giardino. Sandrina e Contino: ch'appena svegliati si solle vano dell'erbe.
Scena ult.	-	Giardino

Text libreta, včetně připsaných režijních a scénických poznámek, byl psán ve stejnou dobu jako náměšťská partitura. Lze to doložit některými styčnými body. Např. na konci 4. scény 3. jednání jsou v libretu škrtnuta její závěrečná slova (Arminda: „presto“, Ramiro: „che dite“), která se v náměšťské partituře nenacházejí. Podobně ve 4. scéně 1. jednání je kopistou E v libretu škrtnut verš „ed allor che veng [!] io“ a nahrazen veršem „ed allor ch'io m'offensi“, který je jak v Mozartově autografu, tak v náměšťské partituře.

Pouze v jednom případě není korektura písaře E v souladu s náměšťskou partiturou. Jedná se o verš „far maritaggio con un furfante“ v árii Podesty „Una damina, una nipote“ (č. 17), který byl v libretu přeškrtnut a změněn na verš „dar da consorte ad un furfante“. V náměšťské partituře zůstal původní verš „far maritaggio...“. V Petroselliniho libretu i v Mozartově autografu je na tomto místě úplně jiný verš: „voglio affogarla precipitarla?“.

Na základě těchto poznatků lze shrnout: náměšťské italské rukopisné libreto spolu s režijními a scénickými vpisky a náměšťská partitura byly opsány ve stejné době (a poté dodány hr. Haugwitzovi?). Vzhledem k tomu, že některé korektury, resp. eliminace v libretu jsou reflektovány v náměšťské partituře, je zřejmé, že libreto nevzniklo opisem z náměšťské partitury. Vzájemná souvislost těchto pramenů je však nesporná (opisy kopisty B). Party byly v Náměšti rozepsány podle partitury, a to naprosto neobvyklým způsobem (árie čtyř postav v jednom partu, německojazyčné árie spolu s italskými recitativy atd.). Lze vyslovit domněnku, že party byly primárně zamýšleny pro koncertní provedení. Podrobné vyhodnocení provozovacího materiálu však bude možné až po prostudování velmi rozsáhlého náměšťského fondu hudebnin a jeho specifických znaků.⁵³

⁵³ Dle sdělení Dr. Malého (Moravské zemské muzeum v Brně) je v náměšťském fondu, nyní deponovaném na zámku v Jevišovicích, dochován velice rozsáhlý soubor obdobně svázaných a jedním písařem opsaných partů k různým dílům Glucka, Naumanna, Haydna, Händela ad.

ZÁVĚR

Nález fragmentu strahovské partitury dokazuje nejen větší dobový zájem o toto Mozartovo dílo než zatím bylo bráno v úvahu, ale z jeho analýzy vyplynulo, že je těsně spjat s tzv. náměšťskou partiturou. Z té se totiž ve strahovské sbírce - svázaný s fragmentem strahovské partitury do jednoho celku - dochovaly recitativy a árie Serpetty „Che vuol godere“. Strahovská partitura byla původně kompletní a byla pravděpodobně předlohou (nedochované) pražské provozovací partituře, obsahující mnohá krácení, přepracování a nově z italského libreta přeložený německý text. Praha byla totiž dalším městem, v němž byla po 14 letech po posledním provedení opery za Mozartova života ve Frankfurtu nad Mohanem (1782) opera opět provedena. Nastudování *Die Gärtnerin aus Liebe* v Praze (1796) bylo pravděpodobně podnětem k dalšímu nastudování opery ve slezské Olešnici 1797. Nasvědčuje tomu skutečnost, že s Prahou spojená náměšťská partitura obsahuje stejnou hudební a textovou verzi jako partitura olešnická. Význam fragmentu strahovské partitury je dán i tím, že obsahuje některá čísla z 1. jednání opery, k němuž se nedochoval Mozartův autograf. Dvě árie Sandriny (č. 4 a 11) a finále I ve strahovském fragmentu představují dnes jediný známý pramen, uchovávající Mozartovo původní verzi s italským textem. (V náměšťské partituře jsou tyto části upravené.)

Podobně recitativy 13. a 14. scény 2. jednání, dochované ve strahovské hudební sbírce a pocházející z náměšťské partitury, jsou dnes jediným dobovým opisem těchto částí Mozartovy opery.

2. Idomeneo *

Dalším zkoumaným hudebně dramatickým dílem, jehož opis se dochoval ve strahovské sbírce hudebnin, je opera *Idomeneo*. Pramenná základna pro výzkum této Mozartovy opery je dána především autografní partiturou, dokončenou těsně před mnichovskou premiérou (29. ledna 1781), a autorskými doplňky, resp. změnami některých čísel v souvislosti s provedením v auerspergském paláci ve Vídni (březen 1786). Kritické vydání *Idomeneo* v rámci *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* z roku 1972 propojilo – ne právě šťastným způsobem – mnichovskou a vídeňskou verzi díla.¹ Třebaže v Mnichově byl *Idomeneo* proveden jen čtyřikrát,² o operu byl zřejmě nemalý zájem, protože v krátké době byla pořízena řada opisů partitury. Už jejich počet vyzývá k tomu, aby se staly předmětem výzkumu. Nyní k nim lze připojit další pramen téže kategorie.

Jedná se o dobový opis partitury, který se dochoval ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera v Praze na Strahově, bohužel nikoliv úplný: dochovány jsou cca polovina 1. a 3. jednání a celé druhé

* Tato kapitola byla publikována v německé verzi jako studie *Die Abschrift der Idomeneo-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag*, in: Mozart Studien 14, Tutzing 2005, s. 189–224.

¹ HEARTZ, Daniel (ed.): *Idomeneo*, in: Neue Mozart Ausgabe II/5/11, Kassel etc. 1972; BROWN, Bruce Alan: Kritischer Bericht II/5/11, Kassel etc. 2005. Při přípravě edice *Idomeneo* v rámci NMA nebyly svazky s 1. a 2. jednáním editorům dostupné. Stav poznání po jejich zpřístupnění vědeckému výzkumu reprezentují statě: Hertz, Daniel: „Attaca subito“. *Lessons from the Autograph Score of "Idomeneo", Act I and II*, in: Berke, Dietrich - Heckmann, Harald (ed.): Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989, Kassel Bärenreiter 1989, S. 83–92. - BROWN, Bruce Alan: *Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts Idomeneo*, in: Mozarts *Idomeneo* und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 7.–9. Juli 1999, hrsg. Theodor Göllner und Stephan Hörner (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 119, München 2001, s. 69–88.

² MÜNSTER, Robert: *Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des „Idomeneo“* in: Wolfgang Amadeo Mozart. *Idomeneo 1781–1981*, München 1981, s. 100–101.

jednání. V souvislosti s výzkumem pražských hudebních mozartian a jejich předloh byl tento opis detailně porovnán především s autografní partiturou³ a s mnichovskou tzv. provozovací partiturou z počátku roku 1781,⁴ pro niž jsou charakteristická četná autorská krácení, škrty a přeplepy.⁵ Komparován byl také s tzv. Nesselrode-Partitur, pocházející z „gräfl. Nesselrodeschen schlossbibliothek zu Ehreshoven“,⁶ kterou editor *Idomenea* Daniel Heartz označil mezi jemu známými opisy za nejpečlivější: „Keine von ihnen ist gewissenhafter und hat darum mehr Autorität. [...] Der unbekannte Schreiber war mehr als alle anderen bemüht, Mozarts Autograph ohne „Verbesserungen zu kopieren“.⁷ Nesselrodeovská partitura obsahuje všechny části, které Mozart zkomponoval před premiérou v roce 1781, tedy včetně těch, které v průběhu mnichovských zkoušek a po některých tamějších představeních škrtl. Pokud jde o další dobové opisy, poznamenal o nich Daniel Heartz jen stručně „Es gibt mehrere Partitur-Kopien aus dem 18. Jahrhundert...“⁸, žádný z nich však v svém úvodu k edici nepojednal.

³ První a druhé jednání autografní partitury se dnes nachází v Biblioteka Jagiellonska v Krakově (Sign. Mus. autogr. W. A. Mozart 366), třetí jednání v Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně (Sign. Mus. ms. autogr. W.A. Mozart 366).

⁴ Tato partitura je uložena v Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově pod sign. St. th. 265-1. Pokud jsou v Bayerische Staatsbibliothek dochovány orchestrální party k *Idomeneovi* (Sign. St. th. 265-3; Sign. St. th. 265-4c), pocházejí až z roku 1845 a některé z roku 1883 (Sign. St. th. 265-4a, 265-4b, 265-4d).

⁵ MÜNSTER, Robert: *Neues zum Münchner „Idomeneo“ 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, Heft 1, 1982, s. 10–10. Viz též MÜNSTER, Robert: *Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des Idomeneo*, in: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors herausgegeben von einem Kollegenkreis, Tutzing 1993, s. 98–116; týž: *Mozarts letzter Münchener Aufenthalt*, in: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors herausgegeben von einem Kollegenkreis, Tutzing 1993, s. 139–146; MÜNSTER, Robert a FRIEDRICH, Heinz: „*ich würde München gewis Ehre machen*“. Mozart und der Kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz Friedrich „Mozart in seiner Zeit“, Weissenhorn 2002.

⁶ Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek ve Vídni, Sign. S. m. 4709.

⁷ NMA II/5/11, Vorwort, s. XXIII.

⁸ NMA II/5/11, Vorwort, s. XXIII.

Důkladnému studiu autografu a dochovaných opisů se věnoval Bruce Alan Brown, a to v rámci kritické zprávy k edici NMA, publikované v roce 2005. V ní eviduje 15 opisů:

- B: Bayerische Staatsbibliothek v Mnichově, sign. Mus. ms. 6806 (St. th. 265/1-3). Jedná se o už zmíněnou provozovací partituru.
- C: Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, sign. S. m. 4709 (=Nesselrode-partitura).
- D: Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, sign. 9971, resp. 9972.
- E: Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, sign. O. A. 53.
- F: Moravské zemské muzeum v Brně (pův. Zámecká knihovna hraběte Heinricha Wilhelma Haugwitz), sign. A 17034a-c.
- G: Národní knihovna Praha, sign. M II 5.
- H: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně, sign. Mus. ms. 15145.
- I: Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v Berlíně, sign. Mus. ms. 15145/1.
- K: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech, sign. Mus. 3972-F-15.
- L: Biblioteca del Conservatorio di Musica „L. Cherubini“ ve Florencii, sign. A II 267 (Fondo Pitti).
- M: partitura je nyní nezvěstná, dříve: Konservatorium der Stadt Nürnberg, sign. 52.
- N: Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, sign. S. m. 5219.
- P: The British Library v Londýně, Sign. R.M.22.i.6-8.
- Q: The British Library v Londýně, Sign. R.M.Add.mss.16059-61.

Jako pramen O uvádí Bruce A. Brown strahovský opis, a to na základě informací autorky této disertace a její studie, publikované v *Mozart Studien*.⁹

Podle databáze RISM lze k tomu výčtu ještě připojit následující 4 opisy:

1. Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern ve Schwerinu, Sign. Mus. 3906/43 (RISM A/II: 240.003.260: "Idomeneo | Drama per Musica | La Musica e del Signor Maestro | Wolfg: Amadeo Mozart. | Monaco nel Carnovale | 1787. | C. L. Graff. | Possessor.>").
2. Kungl. teaterns bibliotek ve Stockholmu, Sign. I 4 (RISM A/II: 190.000.342).
3. Bibliotheca Mozartiana v Internationale Stiftung Mozarteum v Salcburku, Sign. Rara 366/17.
4. Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni, Sign. IV 15888 (Q 1667).

V 18. století musely existovat dokonce ještě další opisy, jak např. doložil Robert Münster. Zjistil, že po premiéře *Idomenea* byl pořízen opis také pro hraběte Seinsheima v Mohuči. V pozůstalosti hraběnky Josephy von Paumgarten se dochovaly opisy partitur recitativu a árie Elettry „Tutte nel cor vi sento“ (č. 4) a dueta Ilie a Idamanteho „S'io non moro a questi accenti“ (č. 20a). Dnes jsou oba opisy uloženy v Biblioteca Mozartiana der Internationale Stiftung Mozarteum v Salcburku (Sign. Rara 366/14 a Rara 366/16), kde je deponována pozůstalost hraběnky Josephy von Paumgarten. Oba opisy byly pořízeny mnichovským dvorním písařem. Hraběnka von Paumgarten, které Mozart věnoval koncertní árii „Misera, dove son!“

⁹ JONÁŠOVÁ, Milada: *Die Abschrift der Idomeneo-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag*, in: *Mozart Studien* 14, Tutzing 2005, s. 189-224.

KV 369, provedla árii a duet z *Idomenea* i na veřejných koncertech, tzv. Liebhaberkonzerte, v Mnichově v roce 1790 a 1791.¹⁰

*

Opis partitury *Idomenea*, který se nachází ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově v Praze (sign. XLVII E 82) bude pro stručnost dále označován jako „strahovský“.¹¹ Jedná se o nedatovaný opis z let kolem roku 1790.

Strahovská partitura představuje v dnešní podobě jen torzo díla a je vázána do jednoho svazku. Na ozdobných tvrdých deskách se vzorkem, do nichž byly jednotlivé archy na začátku 19. století svázány, je v nalepeném štítku ve tvaru srdce napsáno rukou Jana Nepomuka Gerlacha Strniště „Idomeneo | von | W.A. Mozart. | (Opus mancum).“ Na štítku jsou dále razítka „Gerlak Strnischtie“ a „ARCHIVIUM MUSICUM STRAHOV“ a signatura „XLVII.E.82“. Partitura má 322 stran q-formátu o rozměrech 310 x 220 mm. Zahrnuje neúplné tři akty opery, z nichž každý byl samostatně průběžně číslován písařem opisu. Z tohoto způsobu paginace vyplývá, že v původním stavu byla partitura opery kompletní. Závěrečný balet zřejmě nezahrnovala. Na titulním listě je psáno: „Idomeneo. | Drama [sic!] Musica. | è Del Signore Wolfgango Amadeo Mozart. | Monaco nel Carnavale [!] | Ao 1781.“ Později bylo na titulní list Strništěm připsáno: „Opus mancum“ a „Gerlaci Strnischtie mpria | in Strahof.“ Strniště byl strahovským regenschorim v letech 1807-1855 a podstatně rozšířil strahovskou sbírku, a to dary i koupí.¹²

¹⁰ MÜNSTER, Robert: *Maximilian Clemens Graf von Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner Idomeneo-Partitur*, in: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, hrsg. Theodor Göllner und Stephan Hörner, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 119, München 2001, s. 89–96, zde s. 95.

¹¹ Partitura se nachází v uvedeném fondu, deponovaném v Národním muzeu - Českém muzeu hudby v Praze.

¹² DLABACZ, Gottfried Johann: *Gerlak Johann von Nepomuk Strnisstě*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und*

Strahovská partitura *Idomenea* obsahuje tyto části:

1. jednání: předehra, část recitativu Idamanta a Ilie „Radunate i Troiani, ite“ (I,2), árie Idamanta „Non ho colpa“ (č. 2), recitativ Ilie a Idamanta „Ecco il misero resto de' Troiani“ (I,2), recitativ Idamanta a Ilie „Scingete le catene“ (I,3), část árie Elettry „Tutte nel cor vi sento“ (č. 4), recitativ accompagnato Idomenea a Idamanta „Spietatissimi Dei!“ (I,10) a árie Idamanta „Il padre adorato“ (č. 7), pochod (č. 8) a část závěrečného sboru „Nettuno s' onori, quel nome risuoni“ (č. 9).
2. jednání: je dochováno v úplnosti a odpovídá mnichovské verzi opery, zahrnuje i partie, které Mozart zkomponoval, ale před premiérou škrtl.¹³
3. jednání: část árie Ilie „Zeffiretti lusinghieri“ (č.19), recitativ Ilie „Ei stesso vien...oh Dei!“ (III,1), recitativ Idamanta a Ilie „Principessa, a' tuoi sguardi“, část recitativu Idomenea, Ilie, Idamanta a Elettry „Cieli! che vedo?“ (III,3), kvartet Ilie, Elettry, Idamanta a Idomenea „Andrò ramingo e solo“ (č. 21), recitativ Arbaceho, Ilie, Idomenea, Elettry „Sire, alla reggia tua immensa turba“ (III,4), recitativ accompagnato Arbaceho „Sventurata Sidon!“ (III,5) a část árie Arbaceho „Se colà ne' fati è scritto“ (č. 22).

Schlesien, Bd. 3, Prag 1815, sl. 231-232. – ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: *Jan Nepomuk Strniště*, in: Československý hudební slovník osob a institucí II, Praha 1965, s. 627. – NOVÁK, Vladimír: *Emilián Trollda a Brixiové*, in: Hudební věda 3-4/2000, roč. 37, s. 242-247.

¹³ Ve vydání *Idomenea* v NMA jsou tyto části obsaženy v Anhangu č. 4, 5, 6 (s. 539-547).

Akt	Číslo	Role	Dochovaná čísla		Chybějící čísla		Paginace ¹⁴
I,1	-	IL	ouv.		rec.	<i>Quando avran fine omai l'aspre sventure mie?</i>	2-24 [25-48]
	1	IL			árie	<i>Padre, germani, addio!</i>	
I,2		IL			rec.	<i>Ecco Idamante, ahimè!</i>	
		IDA, IL	rec.B	[scop-] piò sovra i Troiani l'ira de' Numi od t.15	rec.A	<i>Radunate i Troiani</i> t.1- t.15	49-50
	2	IDA	árie	Non ho colpa			51
		IL, IDA	rec.	Ecco il misero resto			72
I,3		IDA	rec.	Scingete le catene			72
I,4	3				coro	<i>Godiam la pace</i>	[73-96]
		EL, IDA			rec.	<i>Prencce, signor, tutta la Grecia oltraggi</i>	
I,5		IDA, AR, IL			rec.	<i>Ma quel pianto che annunzia?</i>	
I,6	-	IDO, IDA			rec. A	<i>Or sì dal cielo</i>	
		EL			rec.	<i>Estinto è Idomeneo?</i>	
	4	EL			árie	<i>Tutte nel cor vi sento t.1-28</i>	
		EL	árie	od [Furie del crudo a]verno od t. 29			93-112
		EL			árie	instrumentální závěr t.143–151	[113-148]
I,7	5				coro	<i>Pietà! Numi!, pietà!</i>	

¹⁴ Chybějící strany v hranatých závorkách.

I,8		IDO			rec.	<i>Eccoci salvi alfin</i>	
I,9		IDO			rec.	<i>Oh voi, di Marte e di Nettuno all'ire</i>	
	6	IDO			árie	<i>Vedrommi intorno</i>	
		IDO			rec.	<i>Cieli! Che veggio?</i>	
I,10		IDO, IDA			rec.	<i>Spiagge romite</i>	
	-	IDO, IDA	rec.A	<i>Spietatissimi Dei!</i>			149
	7	IDA	árie	<i>Il padre adorato</i>			158
	8		marcia				172-184
	8a				[ballo]		
	9				coro	<i>Nettuno s'onori t.1-98</i>	[185-196]
			coro	<i>[Con danze e con] suoni od t. 99-203</i>			197
					coro		[204-225]
II,1		IDO, AR	rec.	<i>Siam soli, odimi Arbace</i>			1
	10a	AR, IDO	rec.	<i>Tutto m'è noto</i>			1-4
		AR	árie	<i>Se il tuo duol</i>			5-30
II,2		IDO, IL	rec.	<i>Se mai pomposo</i>			31-34
	11	IL	árie	<i>Se il padre perdei</i>			35-52
II,3-4		IDO	rec.	<i>Qual mi conturba i sensi equivoca favella?</i>			53-57
	12a	IDO	árie	<i>Fuor del mar ho un mar in seno</i>			58-89
		IDO	rec.	<i>Frettolosa e giuliva Elettra</i>			90
		EL	rec.	<i>Chi mai del mio provo piacer più dolce?</i>			90-91

II,5	-	EL	rec.	<i>Parto, e l'unico oggetto</i>			91-92
	13	EL	árie	<i>Idol mio se ritroso</i>			93-100
	14		marcia				101-105
		EL	rec.	<i>Sidonie sponde!</i>			106
	15	Coro, EL		<i>Placido e il mar</i>			107-115
II,6		IDO, IDA	rec.	<i>Vatene prence</i>			116
	16	IDO, IDA, EL	tercet	<i>Pria di partir, oh Dio!</i>			117-140
	17		coro	<i>Qual nuovo terrore!</i>			141-149
	-	IDO	rec.	<i>Eccoti in me, barbaro Nume!</i>			149-155
	18		coro	<i>Corriamo, fuggiamo</i>			156-166
III,1	-	IL			rec. A	<i>Solitudini amiche</i>	[1-12]
	19	IL	árie	<i>Zeffiretti lusinghieri</i> od t.75			13-22
III,2		IL, IDA	rec.	<i>Principessa, a'tuoi sguardi</i> do t.36			23-24
					rec.	<i>[Oh Dei! che ascolto? Princi]pessa adorata!</i>	[25-48]
III,3	20a				duet	<i>S'io non moro a questi accenti</i>	
		IDO, EL, IDA, IL			rec. A	<i>(Cieli! Che vedo!)</i>	
			rec. B	<i>[O seguirti, o mo]rir, mio ben, vogl'io</i>			49
	21	IDA, IL, IDO, EL	kvartet	<i>Andrò ramingo e solo</i>			50-71
III,4		AR, IDO, IL, EL	rec.	<i>Sire, alla reggia tua immensa turba</i>			72

III,5	-	AR	rec. A	Sventurata Sidon!			73-77
	22	AR	árie	Se cola ne'fati è scritto do t.38			78-81
III,6	23	Sacerdote, IDO			árie	od t.39	[82-?]
	24				rec.	<i>Volgi intorno lo sguardo</i>	
III,7-8	25				coro	<i>Oh voto tremendo!</i>	
	26	IDO			marcia		
III,9		IDO			cav. con coro	<i>Accogli, oh re del mar</i>	
		AR, IDO			rec.	<i>Qual risuona</i>	
III,10	-	IDA, IDO			rec.	<i>Sire, il prence</i>	
	[27a]	IDA			rec.	<i>Padre, mio caro padre</i>	
III,11	-	IDA, IDO, IL, SAC, EL			árie	<i>No, la morte io non pavento</i>	
		IL, EL, IDO, IDA			rec.	<i>Ma che piu tardi</i>	
III,12	28a	Voce			rec.	<i>Ferma, oh sire, che fai?</i>	
	28b	Voce				<i>Idomeneo cessi esser re</i>	
III,13	29	IDO				<i>A Idomeneo perdona</i>	
	29a	EL			rec.	<i>Oh ciel pietoso!</i>	
III,14	30	IDO			árie	<i>D'Oreste, d'Aiace</i>	
	30a	IDO			rec.	<i>Popoli, a voi l'ultima legge impone</i> <i>Idomeneo qual re</i>	
III,15	31				árie	<i>Torna la pace al core</i>	
					coro	<i>Scenda Amor, scenda Imeneo</i>	

Zkratky pro označení rolí:

IDO	Idomeneo
IL	Ilia
IDA	Idamante
EL	Elettra
AR	Arbace

[Obrazová dokumentace)

Titulní list strahovské partitury *Idomenea*

Strahovská partitura staví před badatele čtyři základní otázky:

- 1. který pramen byl její předlohou,**
- 2. kdo partituru opsal,**
- 3. k jakému účelu byl opis pořízen,**
- 4. kdy byl opis pořízen a jaké papíry byly použity.**

1. Pro řešení první otázky připadají jako eventuální předlohy z dnes známých a dostupných pramenů v úvahu především: autograf a Nesselrode-partitura.

Předlohou nemohla být mnichovská provozovací partitura z 1781, protože strahovská partitura obsahuje i všechna ta místa, která byla v uvedené provozovací partituře škrtnuta nebo přelepena. Možnost, že by strahovská partitura vznikla paralelně s provozovací partiturou před premiérou opery, je zcela nepravděpodobné s ohledem na hektickou provozní situaci v mnichovské opeře v průběhu příprav inscenace *Idomenea*.

Srovnáním s Nesselrode-Partitur bylo zjištěno, že – pokud jde o sled a souhrn hudebních čísel – jsou totožné. Naprosto rozdílný však je charakter obou opisů. Nesselrode-Partitur opsál profesionální kopista, který z honorářových důvodů – dle dobového úzu byl placen za počet popsaných archů - nešetřil místem, na jím psané stránce jsou obvykle jen 3-4 takty. Dále je zřejmé, že počítal s tím, že dle jeho partitury budou rozepisovány i jednotlivé hlasy, a proto v partituře ke každému z nich pečlivě připisoval dynamiku atd. V tomto ohledu byl někdy dokonce pečlivější než Mozart ve své autografní partituře.

Jestliže jsme jako předlohu strahovského opisu vyloučili tzv. Aufführungspartitur a za velmi nepravděpodobnou považujeme v tomto směru Nesselrode-Partitur, jeví se – dle dosavadního výzkumu – jako nejpravděpodobnější dvě eventuality: autograf nebo - případně - nedochovaný neznámý opis. O možné vazbě na autograf by mohla mj.

svědčit skutečnost, že z dochovaných 322 stran strahovského opisu má 44 stran stejný počet taktů na jedné straně partitury jako autograf, přičemž se většinou jedná o úvodní stránky jednotlivých čísel. (V Nesselrode-Partitur se taková shoda s autografní partiturou takřka neobjevuje.)

2. Strahovská partitura byla opsána jediným písařem, a to Janem Křtitelem Kuchařem (=kopista A strahovského fragmentu „La finta giardiniera“).

3. Dochované části partitury nenesou žádné stopy dalšího používání, ať už pro účely operní nebo koncertní. Nenesou stopy ani po osobě opisovače ani sebemenší odkaz k osobě, která pořízení partitury financovala.

4. Opis vznikl patrně na přelomu 80. a 90. let 18. století, jak vyplývá z druhu použitého papíru. V dochovaných částech partitury je možné podle filigránů rozlišit čtyři různé papíry: a) filigrán s třemi půlměsíci, pod nimiž je nápis „REAL“, na protější straně archu lze rozpoznat luk s šípem, pod nimi písmena „AM“ (MA). Alan Tyson tento papír označuje jako vídeňský a datuje ho rokem 1787.¹⁵ Papír byl používán i Ludwigem van Beethovenem, např. u skladeb z let 1795 (WoO 120), 1796–1798 (op. 10), 1808 (op. 70)¹⁶; b) 3 půlměsíce, na protější straně písmena „PS“. V Beethovenových autografech je tento papír použit u skladeb z let 1792 (op. 103) nebo 1795 (WoO 6)¹⁷; c) 3 půlměsíce, na protější straně písmena „BVC“. Je doložen také

¹⁵ Filigrán č. 91, viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, in: NMA X/33/2, Kassel etc. 1992, s. 43.

¹⁶ SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Die Wasserzeichen in Beethoven Notenpapieren*, in: Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, hrsg. Kurt Dorfmueller, München 1978, s. 176–177.

¹⁷ SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Die Wasserzeichen in Beethoven Notenpapieren*, s. 177.

v Beethovenových studijních rukopisech, které ovšem nejsou datovány¹⁸. d) písmena „REAL“ a na protější straně „GL“.

*

V souvislosti se strahovskou partiturou *Idomenea* se nutně vynořují ještě další otázky. Na prvním místě jsou to možná (pravděpodobná?) propojení této partitury s Prahou a jejím hudebním životem. Nápadná je především skutečnost, že poslední pražští impresáři, kteří měli tak znamenité zkušenosti s ohlasem Mozartových oper u pražského publika, *Idomenea* do svého repertoáru nepřevzali. Do pražského kulturního povědomí pronikl až na základě velké společenské a koncertní akce v lednu 1792, k níž ovšem iniciativa vzešla ze zcela jiného než operního prostředí. Iniciovali ji pražští mozartovští přátelé a patrně jí navázali na smuteční slavnost, kterou po Mozartově smrti uspořádali 14. prosince 1791 v chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně a při níž zaznělo *Requiem* Františka Antonína Rösslera.

Slavnostně koncipovaný koncert se konal v Národním (Nosticově) divadle dne 13. ledna 1792¹⁹ a jak vyplývá z rozsáhlé novinové zprávy v *Prager Oberpostamtszeitung*,²⁰ uspořádala ho společnost pražských Mozartových přátel na paměť skladatele a ve prospěch jeho pozůstalých: „[...] Das ganze Unternehmen war von einer Gesellschaft von Mozarts hiesigen Freunden zum Besten seiner hinterlassenen Familie veranstaltet worden; und der Hr. Graf Franz von Sternberg, und Herr Dr. von Vignet, die den grössten Antheil daran hatten haben sich dadurch neue Ansprüche auf die Verehrung und Achtung erworben [...]“.

¹⁸ SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Die Wasserzeichen in Beethoven Notenpapieren*, s. 176.

¹⁹ V *Die Dokumente seines Lebens* Otto Ericha DEUTSCHE (in: *Neue Mozart Ausgabe* X/34, Kassel etc. 1961, s. 406) je uvedeno chybně datum konání koncertu: 13. červen 1792.

Z uvedeného textu dále vyplývá, že koncert zaštilil jeden z předních českých šlechticů hrabě František Josef Šternberk-Manderscheid (1763–1830), člen české Společnosti věd a prezident soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění, která se podílela v roce 1800 na založení Akademie výtvarných umění, a sám klavírista (Mitglied der böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, Präsident der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde und Virtuosi auf dem Pianoforte).²¹ Tento Šternberk byl také nadšeným příznivcem pražské operní scény a v letech 1807 a 1809 byl členem („Beisitzer“) stavovské komise divadelního dozoru (tzv. Ständische Theateraufsichtskommission).²² Pro naše téma jsou důležitá některá místa v korespondenci hr. Šternberka s hr. Františkem Ledebourem, který ho mj. žádal o italské árie, jichž měl mít mnoho.²³ V jednom případě Šternberka žádal, aby dal i pro něj pořídit opis – zřejmě zapůjčené - Mozartovy tenorové árie („Freund! Wie stehts mit den Musikalien? Ich bitte Dich laß die mozartische Tenorarie auch für mich abschreiben. Trachte, daß ich alles bald wieder zurückbekomme.“)²⁴ Dodejme, že jméno hr. Šternberka – patrně se jedná o výše jmenovaného Františka Josefa Šternberka-Manderscheida – se nachází také mezi předplatiteli tisku klavírního výtahu *Idomenea*, který v Praze vytvořil Johann Wenzel a který vyšel roku 1797. Jestliže František Josef Šternberk významně podpořil uspořádání koncertu, jehož těžištěm byly části z *Idomenea*, jestliže si též Šternberk prokazatelně pořizoval opisy Mozartových árií a jestliže

²⁰ *Prager Oberpostamtszeitung*, 21. leden 1792, č. 6, s. 41, viz BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století. Výběr aktuálních zpráv o hudbě*, Praha 1989, s. 79–80, č. 87.

²¹ DLABAČ, Gottfried Johann: *Franz Sternberg*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, sv. 3, Prag 1815, sl. 208.

²² TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, sv. 2, Prag 1885, s. 382.

²³ NETTL, Paul: *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, s. 50.

²⁴ Hrabě Šternberk zřejmě hudebniny včas nevracel a Ledebour ho upomínal: „Schick mir die Arie, von der Du geschrieben hast. Ich habe neulich die Lieder von Rosetti an Mutter Natur und an einem Wassertrinker gelernt. Laß für mich nur die Tenorarie von Mozart abschreiben.“ Viz NETTL, Paul: *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, s. 51.

byl jedním z předplatitelů klavírního výtahu *Idomenea*, pak se nabízí otázka, zda právě tento Šternberk nemohl být (případným) mecenášem, který financoval pořízení opisu strahovské partitury *Idomenea*.

Vedle hraběte Šternberka zmínila citovaná novinářská zpráva o uvedeném koncertu ještě zásluhy pražského právníka Johanna Nepomuka Vigneta, který patřil mezi přední zemské advokáty.²⁵ Na koncertě zazněly výhradně skladby Mozartovy. Vedle bližší neurčeného klavírního koncertu („ein neues grosses Mozartsches Konzert auf dem Forte-Piano“; jednalo se o poslední Mozartův klavírní koncert B dur KV 595 z ledna 1791?), který přednesl Jan August Vitásek (1770–1839), byly provedeny některé části z opery *Idomeneo*. („Die Singestücke waren aus der grossen, hier noch nie aufgeführten Oper: I. Domeneo [!] ausgehoben.“)²⁶ Na jejich provedení se podílela přední mozartovská interpretku Josefina Dušková, spolu s ní vystoupily pěvkyně Vignetová²⁷, Marianiová²⁸ a tenorista Antonín Ramiš.²⁹ („[...] Zu ihrer

²⁵ *Schematismus für das Königreich Böhme 1789*, vydal Jan Ferdinand ze Schönfeldu, s. 140.

²⁶ *Prager Oberpostamtszeitung*, 21. leden 1792, č. 6, s. 41.

²⁷ Pěvkyně Vignetová byla pravděpodobně dcerou zmíněného právníka Johanna Nepomuka Vigneta. Na jaře v roce 1816 zpívala part Evy v Haydnově *Stvoření*, provedeném na koncertě Jednoty umělců hudebních ve Stavovském divadle (viz NĚMEC, Zdeněk: *Weberova pražská léta. Z kroniky pražské opery*, Praha 1944, s. 28.)

²⁸ Informace o nositelce tohoto jména se nepodařilo nalézt ani v publikaci *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796* ani v *Schematismus für das Königreich Böhme 1789*. Pěvkyni toho jména neuvádí ani Dlabáčův slovník. Nelze však vyloučit, že v tomto případě došlo k chybnému záznamu jména umělkyně a že se ve skutečnosti jednalo o Eleonoru Magliani, manželku zemského advokáta v Čechách Antona Siegela, výbornou pražskou zpěvačku a žákyni Jana Křitele Kuchaře. Samostatné heslo o ní má DLABACZ (*Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, sv. 2, sl. 245), je uvedena také v *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796* pod jménem „Fräulein Nanette v. Magliani“ (s. 125). Zpívala také v operních představeních na lobkovických zámcích (MACEK, Jaroslav: *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. Sieghard Brandenburg und Martella Gutierrez-Denhoff, Bonn 1988, s. 156).

²⁹ Antonín Ramiš (Ramisch) zpíval v mládí u křížovníků, kde studoval zpěv u tamního regenschoriho Jana Evangelisty Koželuha, poté se stal tenoristou v katedrále sv. Víta v Praze a v lobkovické loretské kapli na Hradčanech. Často byl zván také k produkcím v kostelích i divadle a na veřejné akademie. Zpíval v produkcích u hraběte Josepha Ferdinanda Lobkowitz v Eisenbergu (Jezeří) a v Roudnici (viz MACEK, Jaroslav: *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, in: Beethoven und Böhmen, s. 153, 156, 160.) V roce 1796

Exekution vereinigten mit dem anerkannten Talente unsrer beliebten Virtuosinn, Mad. Duscheck, die diesmahl, begeistert von dem schönen und rührenden Anlass, eine wo möglich noch verstärkte Probe von dem lebhaften, ungetheilten Beyfalle, welchen Kenner ihr allzeit zugestanden haben, verdiente u. enthielt, die Fräulein von Vignet, und von Mariani, nebst Hrn Rahmisch die ihrigen.“)

Určení částí *Idomenea*, které na koncertě zazněly, není na základě citované novinářské zprávy možné, lze se pohybovat jen v rovině hypotéz. Uvedení pěvci mohli zpívat party *Idomenea* (tenor), *Idamanta* (soprán), *Ilie* (soprán) i *Elektry* (soprán). Mohla být provedena také jedna ze dvou sopránových árií *Arbaceho*. Vedle solových čísel mohl zaznít také duet, tercet a možná i kvartet.

Při otázce z jaké předlohy byly pro tento koncert pořízeny vokální a orchestrální party, nelze nevyslovit možnost, že touto předlohou mohla být strahovská partitura. Nelze rovněž vyloučit, že právě v souvislosti s tímto koncertem se některé části partitury ztratily, neboť tehdy nebyla ještě svázána do jednoho svazku. (Stalo se tak až v době za regenschoriho Strniště.)

*

Jako překvapivý fakt se jeví skutečnost, že v Praze, v níž *Idomeneo* nebyl vůbec proveden, byl pořízen klavírní výtah této opery, navíc určený k vydání tiskem. Je pravděpodobné, že iniciativa k tomuto aktu vzešla od Konstance Mozartové, která o vydání klavírního výtahu *Idomenea* velice usilovala. Dne 1. května 1795 vydala ve výmarském *Journal des Luxus und der Moden* zvláštní „Subskriptionsaufruf“ s nadpisem „Ankündigung einer Oper von Mozart“. Uvedla v něm mj.: „[...] Die Übersetzung ins Clavier besorgt

vystupoval v blíže neurčené kantátě, provedené v Národním divadle k počtě rakouského arcivévody Karla. Viz DLABACŽ, Gottfried Johann: *Anton Ramisch*, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, sv. 2, sl. 537-538.

der geschickte Organist der Prager Metropolitankirche Herr Wenzel, welcher sich durch seine Übersetzung der Zauberflöte und anderer Werke Mozarts so rühmlich auch im Auslande bekannt gemacht hat. Er hat dabey die vorzügliche Rücksicht genommen, damit die für Künstler und bloße Liebhaber gleich *nützlich*, also *leicht*, aber doch nicht mangelhaft oder harmonieleer sey, wie es, leider ! bey den meisten Übersetzungen, die öffentlich herauskommen, der Fall ist. Sie wird auf schönem großen Papier, in Querfolio deutlich und nett in Kupfer gestochen [...] Die Oper wird *ganz* und *vollständig*, sammt den nöthigen instrumentirten Recitativen geliefert, weil sie aus der vom sel. Mozart selbst geschriebenen Original-Partitur übersetzt wird. Sie besteht aus 34 Nummern, ist also stärker als alle seine übrigen Opern. [...]“³⁰ Zmínka Konstance, že Wenzel už byl autorem klavírního výtahu Mozartovy *Kouzelné flétny*, který mu měl dokonce vynést i mezinárodní ohlas, nebyla dosud potvrzena nálezem takové hudebniny. (Ve strahovské sbírce dochovaný rukopis klavírního výtahu prvního jednání této opery se zatím nestal předmětem zkoumání.)

Je otázka, do jaké míry lze všem uvedeným tvrzením Konstance věřit. Její sdělení, že Wenzelův klavírní výtah byl pořízen podle Mozartovy „Original-Partitur“ je ovšem důležité i pro naše úvahy o předloze SP. Lze je interpretovat i tak, že autografní partituru *Idomenea* mohl přivést v srpnu 1791 do Prahy sám Mozart a zanechat ji pak u některého ze svých přátel, kterým plně důvěřoval (Strobach, Kuchař, Duškovi atd.). Nelze vyloučit ani to, že měl v úmyslu nabídnout *Idomenea* Guardasonimu k pražskému nastudování. Pokud by se potvrdilo, že autografní partitura *Idomenea* byla v Praze k dispozici od konce srpna 1791, nemohla by překvapit skutečnost, že již v lednu 1792 – tedy pouhých pět neděl po Mozartově smrti – bylo možné v Praze nastudovat a koncertně provést několik čísel z této opery. V uvedeném údobí mohla být také opsána strahovská partitura.

³⁰ DEUTSCH, Otto Erich: *Die Dokumente seines Lebens*, in: NMA X/34, Kassel etc.

Pak by bylo možné chápat tvrzení Konstance, že klavírní výtah byl vytvořen podle autografu, za určitý reklamní trik; mohla totiž vědět, že v Praze je k dispozici partitura, pečlivě opsaná podle autografu.

Strahovskou partituru je tudíž nutno mít v patrnosti i při zkoumání otázky, podle které partitury byl vytvořen první klavírní výtah *Idomenea*, jehož autorem byl svatovítský varhaník Jan Wenzel (1762–1831) a jenž byl tiskem vydán v roce 1797 u firmy Schmid und Rauh v Lipsku.³¹ Autorem rytiny na titulním listu byl významný pražský rytec Johann Berka.³² Wenzelův klavírní výtah neobsahuje secco recitativy a recitativy accompagnato byly mnohdy kráceny. Obsahuje však vedle přede hry všechny árie, ansámblы a sbory. V uvažovaném vztahu ke strahovské partituře je nápadné, že na rozdíl od ní zahrnuje i ve Vídni roku 1786 dokonponovaný duet Ilie a Idamanta „Spiegarti non poss'io“ (č. 20b; KV 489). V případě árie Idomenea „Fuor del mar“ má na rozdíl od strahovské partitury její druhou verzi (č. 12b), u níž se ovšem dosud nepodařilo rozhodnout, zda byla komponována již pro mnichovské nastudování nebo až pro vídeňské koncertní provedení v roce 1786. Tvary terceta (č. 16) a kvarteta (č. 21), v nichž Mozart musel pro vídeňské provedení provést určité změny ve vokálních partech, jsou v klavírním výtahu podány v původní podobě mnichovské. Ve třetím jednání obsahuje klavírní výtah i část dramatického recitativu accompagnato z 10. scény, která byla v autografu autorem škrtnuta. (Škrtnutá partie zůstala ovšem čitelná.) Podobně dramatická árie Elettry „D' Oreste, d'Aiace“ (č. 29a) a závěrečný zpěv Idomenea „Torna la pace“ (č. 30a), které byly

1961, s. 526–527.

³¹ "IDOMENEO | RÈ DI CRETA | Opera Seria in 3. Atti | DEL SIGN. W. A. MOZART | aggiustata per il Piano Forte | DJ GJOV. WENZEL. | Leipzig bey Schmid und Rauh. | Joh. Berka sc. Pragae.", RISM A/I: M 4189. Viz HABERKAMP, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie, Textband*, Tutzing 1986, s. 161–163.

³² Mezi předplatiteli („Pränumeranten“) tisku byli z Prahy „Se. Excellenz Graf Buquoi“, patrně Johann N. Josef Buquoi (1741–1803; 1 exemplář), „Hr. Baron Dobrensky“ (1 exemplář), „Hr. Graf Sternberg“, patrně Franz Joseph Sternberg von Sternberg-Manderscheid (1763–1830; 1 exemplář), „Hr. Graf Clam Gallas“, patrně Christian Philipp Clam-Gallas (1748–1805; 1 exemplář) a Jan Wenzel, sám autor klavírního výtahu (20 exemplářů).

v autografu škrtnuty, Wenzelův klavírní výtah obsahuje. Ze čtyř Mozartových verzí Neptunova zpěvu začlenil Wenzel první, tj. nejdelší verzi (č. 28a). U všech těchto čísel z třetího aktu nelze dnes bohužel jejich případný vztah k strahovské partituře zkoumat, protože všechna patří mezi její ztracené části. Detailní komparativní výzkum Wenzelova klavírního výtahu, jehož autor se dopustil i zásahů do struktury některých čísel, si vyžádá samostatnou studii.

Další doklad o znalosti Mozartova *Idomenea* v Praze v 90. letech 18. století lze nalézt v monografii Františka Xavera Němečka. Vypovídá o veřejném přehrání *Idomenea*, avšak v radikálně redukované – a bohužel blíže nepopsané – podobě: „Idomeneo ist eines seiner größten, und gedankenreichsten Werke; der Stil ist durchgehends pathetisch und athmet heroische Erhabenheit. Da er diese Opera für große Sänger und für eines der besten Orchester von Europa schrieb, so fühlte sein Geist keinen Zwang, und entfaltete sich darinn am üppigsten. Aber Idomeneo muß besser aufgeführt werden, als es zu Prag vor einigen Jahren in Sommer geschah, wo ihn der Opern=Unternehmer im eigentlichen Verstande prostituirte. Es war ein drolliger Gedanke eine der größten Opera ohne Sängerinnen und Orchester aufzuführen. Denn beydes fehlte, und ward durch Substituten ersetzt. Auch hätte man sich diese Opera, so wie jede von Mozart nach mittelmässigen Klavierübersetzungen zu beurtheilen!“³³ Z citovaného Němečkova textu je zřejmé, že si opery *Idomeneo* velice vážil a byl znechucen způsobem, jakým ji – jménem neuvedený – impresário Domenico Guardasoni v jednom létě předložil pražskému publiku „bez zpěvaček a orchestru.“

Jestliže *Idomeneo* nepronikl na scénu pražské opery, povaha jeho hudby umožnila, aby počátkem 19. století byly ve strahovském kostele Nanebevzetí Panny Marie v rámci bohoslužebných obřadů prováděny některé jeho části, ovšem s nově podloženými duchovními latinskými texty. Svědčí o tom skupina hudebnin, opsaných J. N. G.

Strništěm počátkem 19. století, a to vesměs na papíry atypického malého formátu (200 x 250, resp. 205 x 240).³⁴ Pokud jde o text, vykazují tyto árie a ansámblly tři podoby:

- a) s původním italským textem,
- b) s italským a s latinským textem,
- c) jen s latinským textem.

Do první skupiny s italským textem patří partitury árie Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č. 13)³⁵ a árie Idamanta „Il Padre adorato“ (č. 7)³⁶, partitura tercetu Elektry, Idamanta a Idomenea „Pria di partir, oh Dio!“ (č. 16)³⁷, partitura kvartetu Ilie, Elektry, Idamanta a Idomenea „Andrò ramingo e solo“ (č. 21)³⁸, a dále vokální i instrumentální hlasy ke sboru „Placido e il mar, andiamo“ (č. 15).³⁹ Do druhé skupiny s italskými i latinskými texty, které jsou připsány tužkou, patří partitury árie Arbaceho „Se il tuo duol“ | „Alma fides corda rege“ (č. 10a)⁴⁰, árie Ilie „Se il padre perdei“ | „En cor jam liquescit“ (č. 11)⁴¹ a árie Idomenea „Fuor del mar“ | „Gaude Sion“ (č. 12a)⁴² a árie Idamanta „Non ho colpa“ (č. 2), která je podložena dokonce dvěma latinskými texty („En affulget solemnis dies“ a

³³ NIEMETSCHKE, Franz: *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798, s. 72.

³⁴ Čtyři přetextované árie z *Idomenea* (č. 1, 4, 11, 12), dochované ve strahovské sbírce v Praze, jsou uvedeny v KV Anh. B zu 366. Na tuto informaci se odvolává Harry GRAF ve studii *Unbekannte Kontrafakturen nach Nummern aus Mozarts "Idomeneo" und der "Maurerfreude" in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln* (in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 50, Heft 1-2, Salzburg Juni 2002, s. 49, 53).

³⁵ CZ Pnm XLVII A 69.

³⁶ CZ Pnm XLVII A 71.

³⁷ CZ Pnm XLVII A 482.

³⁸ CZ Pnm XLVII A 70.

³⁹ CZ Pnm XLVII A 481.

⁴⁰ CZ Pnm XLVI C 151 (včetně partů). Na titulním listu jsou poznamenány roky provedení: 1820, 1823, 1834.

⁴¹ CZ Pnm XLVI C 141 (partitura); CZ Pnm XLVI C 140 (party).

⁴² CZ Pnm XLVI C 139 (partitura), CZ Pnm XLVI C 138 (hlasy).

„Patriarchae Norberto sacra“)⁴³. Ke třem z těchto árií (č. 10a, 11, 12a) se dochovaly také instrumentální a vokální party, ale ty už jen s latinským textem. Do třetí skupiny s výhradně latinskými texty patří árii Ilie (č. 1) s textem „Alme scrutator“⁴⁴ a árie Elektry (č. 4) s textem „Mundi si procellae“.⁴⁵ K této skupině nejsou dochovány partitury, ale jen vokální a instrumentální hlasy. Ze srovnání těchto hudebnin se strahovskou partiturou *Idomenea* je zřejmé, že posloužila jako jejich předloha.

Ve strahovské sbírce se dále nacházejí dva opisy partitury tenorové árie „Non temer, amato bene“ s recitativem „Non più, tutto ascoltai“ (KV 490), která byla komponována pro soukromé provedení *Idomenea* v březnu 1786 v paláci hraběte Auersperka. Oba pochází z počátku 19. století.⁴⁶ Na Strahově se nachází i přepracování této scény z *Idomenea* do podoby sopránové koncertní árie s recitativem „Ch'io mi scordi di te“ s doprovodem klavíru a orchestru (KV 505), u které si Mozart v prosinci 1786 ve Vídni poznamenal „für Mad.^{selle} Storace und mich“.⁴⁷ Nelze přehlédnout, že particell této árie (S+Bs; CZ Pnm XLVII E 90) je psán na papíru, který byl použit také ve strahovské partituře: tři půlměsíce, pod nimiž je nápis „REAL“, na protější straně archu lze rozpoznat luk s šípem, pod nimi písmena „AM“ (MA).

Existenci dalších případných vazeb mezi mozartovskou Prahou a mozartovským Mnichovem naznačuje ještě jeden strahovský pramen, pocházející přibližně ze stejné doby jako strahovská partitura: v partituře i hlasech dochovaný opis recitativu a árie „Ah non son io, che parlo“ (KV 369), komponované v Mnichově 1781 pro hraběnkou

⁴³ CZ Pnm XLVII A 82 (součástí hudebniny je i particell S+Vno+Org s latinským textem, na konci je přepis „Comparavit P. Michail Martinovsky Regens Chori in Sion. 13/2/1847“).

⁴⁴ CZ Pnm XLVI C 148.

⁴⁵ CZ Pnm XLVI C 81. Na titulním listu je poznamenáno: „In festo S. Angeli Custodis 1829“.

⁴⁶ Pro opis sign. XLVII A 64 byly použity české papíry: a) „KOTENSCHLOS“, b) půlměsíc a na protější straně šesticípé slunce. Opis sign. XLVII A 509 je na českém papíru „KOTENSCHLOS“.

Paumgartenovou.⁴⁸ Rukopis opisovače partitury silně připomíná rukopis kopisty strahovské partitury. Papír partitury, který byl použit také pro strahovskou partituru (jakož i v opisu partu Basso této árie), obsahuje filigrán s třemi půlměsíci, pod nimiž je nápis „REAL“, na protější straně archu lze rozpoznat luk s šípem, pod nimi písmena „AM“ (MA). Dále byly v této hudebnině použity papíry s filigrány a) „F“ „M“, „G“, b) pěticípá hvězda, na protější straně taktéž, c) „AK“, d) „F C“, e) tři půlměsíce a pod nimi písmena „REAL“.

*

Komparace strahovské a autografní partitury

Odlišnosti v počtu notových osnov na stranu partitury

Kopista strahovské partitury (dále jen SP) použil v pěti případech notový papír s více notovými osnovami než použil Mozart v autografu (dále jen A). Toho v některých případech využil k dalšímu členění nástrojů, např. violoncell a kontrabasů, do samostatných osnov. V pochodu (č. 8) a v árii Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č. 13) je v A použit papír s 10 notovými osnovami, v SP s 12. Sbor „Qual nuovo terrore!“ (č. 17), sbor „Corriamo, fuggiamo“ (č. 18) a recitativ accompagnato „Eccoti in me, barbaro Numel!“ (II,6) je v A psán na papíru se 14 osnovami, v SP s 16. Pouze ve dvou případech použil kopista SP papír s menším počtem notových osnov na stránku (12), a

⁴⁷ Partitura (CZ Pnm XLVII A 65) byla napsána na papír s půlměsícem a na protější straně s písmeny „PS“ („IS“ ?).

⁴⁸ CZ Pnm XLVII A 46.

to v kvartetu „Andrò ramingo“ (č. 21) a v árii Idamanta „Non ho colpa“ (č. 2), zatímco v A byl použit papír se 14 osnovami.

Nástrojové obsazení

Strahovská partitura má – s jedinou výjimkou – stejné nástrojové obsazení jako Mozartova autografní partitura. Onou výjimkou je předehra, která v SP neobsahuje party klarinetů. Příčina této vynechávky není jasná, protože hned v árii Idamanta „Non ho colpa“ (č. 2) je klarinet uplatněn. Důvodem vypuštění klarinetů v předeře nemohla být skutečnost, že použitý papír měl předtištěno jen 12 notových osnov (A jich má v předeře 14), protože každý z partů dvou hobojů a dvou fléten zde byl notován vždy samostatně na jedné osnově. Stejně je tomu i v A, kde jsou navíc – na rozdíl od SP – i party violoncell a basů vypsány odděleně.

Podobně ve sboru č. 18 „Corriamo, fuggiamo“ (II,6) není v SP zapsán jeden part, a sice part timpanů, přestože u předchozího sboru „Qual nuovo terrore!“, dále v pochodu (č. 8) aj. notován byl. Vzhledem k tomu, že pro č. 18 byl použit papír s 16 osnovami, přičemž poslední osnova zůstala prázdná, je jisté, že příčinou vynechání timpánů v této části nemohl být počet osnov na papíru.

Odlišnosti SP od A v grafické podobě záznamu

Porovnání obou rukopisů je zde prováděno s vědomím, že A nemuselo být předlohou SP. Některé podobnosti pro to mluví, některé aspekty však nikoliv.

Pokud jde o písarský rozvrh jedné stránky partitury, má v průměru přibližně týž počet taktů na stránku jako A. Vzhledem k značnému množství autorských škrtů v A neměl ovšem opisovač SP

– za předpokladu, že A bylo jeho předlohou – často možnost přejímat konečný rozvrh stránky.

Největší odlišnosti mezi A a SP – pokud jde o grafické podoby notového záznamu – se nacházejí v zápise partů kontrabasů a violoncell. Na začátku árie Idamanta „Il Padre adorato“ (č. 7) se opisovač SP rozhodl – ale až po zapsání tří úvodních taktů! – pro jiné řešení zápisu než jaké volil Mozart. Zatímco Mozart zapisoval dle své zvyklosti od začátku árie party violoncell a kontrabasů na jedné osnově a teprve v průběhu kompozice se rozhodl dát violoncellům v některých částech věty samostatný part, pro který použil nejnižší, tj. desátou osnovu notového papíru, čímž se violoncellový part octl až pod partem kontrabasů, opisovač SP se v tomto případě rozhodl pro jiný a mnohem přehlednější způsob notace. Před 9. osnovou škrtl už napsané slovo „Basso“ a nahradil je slovem „Violoncelli“ (!). Protože na 10. osnově už měl napsán tempový údaj „Allegro“, musel jej škrtnout a před osnovu napsat „Bassi“. Pokyn „Allegro“ pak musel napsat znovu, tentokrát pod 10. osnovu. Na ni vypsál znovu od začátku part kontrabasů a do partu violoncell vpisoval v taktech 4-8 „col basso“. Od 9. taktu jsou v SP oba hlasy – nyní už hudebně odlišné – notovány každý samostatně. Obdobný případ se v SP nachází v árii Ilie „Se il padre perdei“ (č. 11), v níž opět kopista na rozdíl od A rozepsal party violoncell a kontrabasů do dvou osnov.

Další odlišnost v zápisech kontrabasů a violoncell se týká několika míst s tóny ve vysoké poloze. Zatímco Mozart v A kromě změny basového klíče za tenorový upozorňoval na tuto změnu ještě připsáním slova „Violoncelli“, SP má na těchto místech jen změnu klíče. (Viz např. sbor „Placido e il mar, andiamo“, č. 15, takt 44.)

U dvou čísel *Idomenea* jsou v SP drobné notační odlišnosti obdobné povahy v partech fagotů. Zatímco Mozart je v pochodu (č. 8) průběžně notoval v basovém klíči, v SP jsou v taktech 55–56 a 59–60 notovány v klíči tenorovém. Podobně je tomu v árii *Idomenea* „Fuor del

mar“ (č. 12a), kde opisovač SP notoval – na rozdíl od Mozarta - party fagotů v taktech 84–88 v klíči tenorovém.

Další odlišnosti se týkají vynechání v SP slovních pokynů u partů flétny pikoly a jedné dvojice (ze čtyř) lesních rohů v recitativu *accompagnato* „Eccoti in me, barbaro Nume!“ (II,6). Úsporně notující Mozart zapsal pouze na začátku tohoto úseku „flauto piccolo tacet“ a „corni in f tacciono“, naproti tomu v SP se tyto slovní pokyny nenacházejí, flétna pikola má však ponechánu vlastní osnovu, do níž jsou vypsány samé pauzy, a v případě lesních rohů je bez dalšího notována jen jedna jejich dvojice.

Jiná odlišnost ve slovních přípisech je obsažena v SP ve sboru „Qual nuovo terrore!“ (č. 17). Mají-li lesní rohy nastoupit v taktu 32 nikoli v původní tonině C ale v F, zapíše opisovač SP pokyn „Tono F“ – na rozdíl od A – už několik taktů před jejich nástupem. (Tento způsob záznamu se zdá nasvědčovat tomu, že opisovač počítal s následujícím rozpisem do hlasů, v nichž bude nutné včasné upozornění na změnu ladění, což tehdy vyžadovalo manipulaci s vkládanou nebo vyjímanou tzv. invencí.) Obdobně je tomu při změně ladění 3. a 4. horny z Es dur do D dur, kde změna platí od t. 47, ale pokyn „NB. Tono D“ je vepsán již v t. 45. V autografu takové předjímání uvedeno není, pokyn „Corni in D“ je umístěn až v příslušném taktu 47.

Rozdíly mezi A a SP pokud jde o způsoby notace se nacházejí i v případě sboru „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“ (č. 9). V A jsou party vno II, vle a corni v t. 36 vypsány, na stejném místě je v SP dobovým hudebním těsnopisem vyznačeno, že tyto nástroje zde mají hrát s houslemi, resp. s basem. Naopak ve sboru „Placido e il mar, andiamo“ (č. 15) jsou v A od t. 49 vypsány pouze vokální hlasy a bas a nad soprány je připsáno: „gl'Istromenti come | Prima.“, v SP jsou uvedené party vypsány.

Drobné odlišnosti se výjimečně objevují i ve vertikálním seřazení nástrojů na stránce. Zatímco v A ve sboru „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“ (č. 9) je v Allegrettu (od t. 117) zapsán part fagotu pod dvojicí

solových sopránů (příčemž jiné vokální party se zde neuplatňují), v SP je psán nad Soprano I. Od t. 183 je v A fagot zapsán na nejnižší osnově, tj. pod partem kontrabasů, kdežto v SP pokračuje v dosavadním způsobu zápisu, tj. v osnově nad vokálními party. (Bez komentáře ponechávám skutečnost, že v edici *Idomeneia* v NMA se od začátku sboru č. 9 se uvádí dvojice fagotů, z nichž druhý pouze dubluje part kontrabasů.) - Ve sboru „Qual nuovo terrore!“ (č. 17) připsal opisovač SP na několika stránkách před osnovami lesních rohů – na rozdíl od A a patrně pro snazší orientaci – údaje o ladění nástrojů: „Es“ a „C“.

Vztah SP ke škrtnům v A, vzniklých v době kompozice

Mozartova autografní partitura *Idomeneia* nepředstavuje žádný čistopis, je plna autorských změn, provedených v průběhu kompozice. V některých áriích autor změnil i desítky taktů. SP neobsahuje nic, co bylo takto autorem škrtnuto, s výjimkou dvou drobností, které se staly součástí strahovského fragmentu, přestože je Mozart v A škrtnl a přepracoval. Jedná se o takty 48-49 v recitativu „Radunate i Troiani, ite“ (I,2), jež byly do SP opsány v původní a nikoliv v konečné verzi. Podobně v árii Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č. 13) byla do SP zapsána v taktu 58 v partu houslí původní verze A s triolami, odpovídajícími vokálnímu partu, zatímco v A byla tato verze škrtnuta a nahrazena verzí novou s osminami.

Odlišnosti v tempovém označení

Nejnápadnější odlišnost v tempovém označení se nachází v accompagnato recitativu „Qual mi conturba i sensi“ (II,3). Stejně jako v A je i v SP na jeho začátku nad partem 1. houslí a pod partem

kontrabasů zapsáno „in tempo dell'aria“ (resp. „In tempo dell Aria“). Touto poznámkou je míněna následující árie Idomenea „Fuor del mar“ (č. 12a), která má v A i SP tempové označení „Allegro maestoso“. V SP však je na začátku accompagnata pod partem kontrabasů a pod přípisem „In tempo dell Aria“ ještě opisovačem partitury připsáno: „Andante mà sostenuto“. Tento přidaný tempový pokyn překvapuje, protože je v rozporu s citovaným tempovým označením árie. Ani v mnichovské provozovací partituře ani v Nesselrode partituře se takový přípis nenachází.

V accompagnato recitativu „Spietatissimi Dei!“ (I,10) v t. 27 v A žádný tempový údaj není, v SP je nadepsáno „Andante“. Jenom pro případ komparací s dalšími opisy uvádím odlišnost zápisu ve sboru „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“ (č. 9), kde je v A v t. 158 uvedeno „Primo tempo“, v SP „Tempo primo“, stejný případ se objevuje v recitativu Idomenea „Eccoti in me, barbaro Nume!“ (II,6) v t. 27.

Artikulace

Artikulační znaménka a dynamiku opisoval kopista většinou pečlivě. Nebyl však důsledný ve vypisování dynamických znamének u každého ze smyčcových nástrojů. Zatímco Mozart vypisoval dynamické pokyny i u vno II a vle, SP je má většinou pouze u vno I a bs. - Odchyly v psaní obloučků jsou v SP do té míry početné, že v rámci této studie nemohou být detailně popisovány. Z ostatních odlišností je nutno upozornit především na následující.

Árie Idamanta „Il Padre adorato“ (č. 7)

t. 28 – ob I II, fg I II – 1. doba. A: „sfp:“; SP: „dolce“ [!]

Pochod (č. 8)

t. 17 – fl I II, fg I II. A: „solí“; SP: neuvedeno

t. 21 – vle. A: „coll'arco“; SP: neuvedeno

t. 46 – ob I II, fg I II. A: „soli“; SP: neuvedeno

Sbor „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“ (č. 9)

t. 177 – cb. A: žádná poznámka; SP: „a poco“

t. 178 -181 – cb. A: „crescendo nel forte“; SP: „cresc[endo] il for[te]“

Árie Arbaceho „Se il tuo duol“ (č. 10a)

t.77 – vno I. A: „crescendo“; SP: „cresc[endo] il for[te]“

t.82 – ob I II. A: žádná poznámka; SP: „Solo“

Árie Ilie „Se il padre perdei“ (č. 11)

mezi t. 13-14 – ob I II. A: ligatura; SP: neuvedeno

t. 99-100 – vno I, bs. A: v t. 99 „cres.“; SP: „cresc[endo] il for[te]“.

t. 102, 104 – fl I II, ob I II. A: dvakrát „sf:“; SP: neuvedeno

Recitativ „Qual mi conturba i sensi“ (II,3)

t. 1 – všechny instrumentální hlasy. A: „p: < p:“ (vno I: „pia: < p:“);

SP: vno I „pia:“, bs: „po“

t. 3 – všechny instrumentální hlasy. A: „< p:“; SP: vno I: „pia:“,

bs: „po“

Árie Idomenea „Fuor del mar“ (č. 12a)

t. 75-76 – vno I, bs. A: „crescendo: for:“; v SP: „< il for“ (vno I: „< for“)

Recitativ „Chi mai del mio provò piacer più dolce?“ (II,4).

t. 3 – vno I. A: „sf: pia:“; SP: „sfp“

t. 3 – vno II. A: „f: pia“; SP: neuvedeno

t. 7 – vno I II, vlc. A: „dolce“; SP: „dolce“ u vno I a bs

Árie Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č. 13)

t. 1 – vno I. A: „mezza voce“; SP: „m: v.“

t. 1 – vno II, vle. A: „mezza voce“; SP: neuvedeno

Sbor „Placido e il mar, andiamo“ (č. 15)

na několika místech A: „crescendo for“; SP: „cresc: il for“

Recitativ accompagnato „Eccoti in me, barbaro Nume!“ (II,6)

A: na začátku je předznamenáním vyznačena tonina D dur; SP: zde žádné předznamenání neuvádí a posuvky pak připojuje samostatně ke každému relevantnímu tónu.

Árie „Zeffiretti lusinghieri“ (č. 19)

t. 76 – vno II. A: „mf“; SP: neuvedeno

t. 76 – cl I II. A: „for“; SP: neuvedeno

t. 77 – vno II, vla. A: „pia:“; SP: neuvedeno

t. 80 – vno II, vla, fl I II, cl I II, cor I II, fg I II. A: „fp“; SP: neuvedeno

t. 82 – vno II. A: „pia:“; SP: neuvedeno

t. 98 – vno II, vle. A: „fp:“; SP: neuvedeno

t. 102 – vno II. A: „mfp“; SP: neuvedeno

t. 102 – fg I II. A: „fp“; SP: neuvedeno

t. 121 – fl I II, cl I II, cor I II, fg I II. A: „crescendo“; SP: neuvedeno

t. 125 – vno II. A: „mfp:“; SP: neuvedeno

t. 125 – cl I II. A: „sfp:“; SP: neuvedeno

t. 125 – cor I II, fg I II. A: „fp:“; SP: neuvedeno

t. 127 – vno II. A: „mfp:“; SP: neuvedeno

t. 128 – vno II, vla, fl I II, cl I II, cor I II, fg I II. A: „for:“; SP: neuvedeno

Kvartet „Andrò ramingo e solo“ (č. 21)

t. 108 – vla, fl I II, cl I II, fg I II, cor I II. A: „fp:“; SP: „sfp“

t. 108 – bs. A: „sfpia:“; SP: „fp“

t. 117 – vla, fl I II, cl I II, fg I II. A: „fp“; SP: „sfp“

t. 117 – bs. A: „sfpia:“; SP: „fp“

t. 120 – vla, fl I II, cl I II, fg I II, cor I II. A: „fp:“; SP: „sfp“

t. 120 – bs. A: „sfpia:“; SP: „fp“

Odlišnosti v zápisu slovních pokynů

Kopista SP pečlivě opisoval slovní přípisy, týkající se dění na scéně, jen v pěti případech lze konstatovat odlišnosti. V kvartetu „Andrò ramingo“ (č. 21) chybí v t. 34 v SP v partu Idamanta – na rozdíl od A – přípis „ad Idomeneo“ a stejně je tomu v t. 92 v partu Ilie a Idamanta. Ve sboru „Qual nuovo terrore!“ (č. 17) chybí v t. 47 v SP – na rozdíl od A – nad party sopránů přípis „partendo“. V recitativu „Sire alla reggia tua immensa turba“ (III,4) chybí v SP v t. 4 přípis „|: da se:|“ a naopak je uveden v t. 52-53 v partu Idamanta, ač v A není.

Odlišnosti ve znění pokynů, označujících následující číslo

Dále je nutno předeslat, že některé z dále uváděných odlišností SP ve vztahu k A se nenacházejí v Nesselrode-Partitur, která v tomto ohledu vykazuje mnohem více shod s A.

Recitativ „Radunate i Troiani, ite“ (I,2).

A: „Attacca l'aria d' Idamante“, SP: „Sieque L'Aria di Id[amante] | in Cadenza“.

Recitativ „Frettolosa e giuliva Elettra vien“ (II,4).

Za t. 18: A: „segue Scena V con stromenti“; SP: „attacca subito | Recit[ativo] Stromen[ti]“.

Recitativ accompagnato „Parto; e l'unico oggetto“ (II,5).

A: „segue l'aria d'Ellettra“; SP: „Sieque L'Aria“.

Recitativ „Sire, alla reggia tua immensa turba“ (III,4).

A: „Sieque Subito Recit Stromenti“; SP: „Seque coi stromenti“ [!].

Recitativ „Sventurata Sidon“ (III,5).

A: „segue l'aria“; SP: bez poznámky.

Árie Ilie „Zeffiretti lusinghieri“ (č. 19).

A: bez poznámky; SP: „Sieque Scena II^{da}“.

Kvartet „Andrò ramingo e solo“ (č. 21).

A: bez poznámky; SP: „Fine“.

Marcia (č. 8).

A: bez poznámky; SP: „Sieque Subito Ciaccone“.

Sbor „Placido e il mar, andiamo“ (č. 15).

A: „attacca Subito il terzetto“; SP: „attacca subito Recitativ:“

Sbor „Qual nuovo terrore!“ (č. 17).

A: bez poznámky; SP: „Sieque attacca il Coro“.

Na konci 2. jednání je v SP „Fine dell'atto Secondo“, v autografu bez poznámky.

Je ještě nutné dodat, že SP se od A odlišuje na konci recitativů v odkazu na následující číslo. Zatímco Mozart v A (I,3; II,2; II,3; II,6 [resp. II,5]) zapisuje „segue“, volí kopista SP na těchto místech rovněž užívaný tvar „sieque“.

Odlišnosti v textu

SP se na několika místech odlišuje od A ve znění textů vokálních partů. V jednom jediném případě se nachází v SP jiné – jazykově ale

správné – znění prvního řádku árie: viz árie Arbaceho „Se colà ne' fati è scritto“ (č. 22); v SP: „Se la sù ne fati è scritto“.

V několika případech se jedná o chyby v autografu, které opisovač SP opravil:

Recitativ „Se mai pomposo apparse“ (II,2), viz NMA, Anhang 5 ⁽⁴⁹⁾

t. [16]. A: „Prigioniero“; SP (t. 28): „Prigioniera“

Recitativ „Principessa, a' tuoi sguardi“ (III,2)

t. 26. A: „brammenta“ (?); SP: „ramenta“

Na několika místech se opisovač SP dopustil chyb z neporozumění:

Recitativ „Se mai pomposo apparse“ (II,2)

t. 3. A: „orizzonte il Dio di Delo“; SP: „orizzonte il dio di deio“

NMA, Anhang 5: t. [36]. A: „s'ei mi prevenne“; SP (t. 48): „sei mi prevenne“

Recitativ „Qual mi conturba i sensi“ (II,3)

t. 17 – Idomeneo. A: „fosti“; SP: „forti“

Recitativ „Frettolosa e giuliva Elettra vien“ (II,4)

t. 16. A: „appaghi“; SP: „appacchi“

Kvartet „Andrò ramingo“ (č. 21)

t. 28 - t. 29. A: „Nettun spietato“; SP: „Nettun spiettato“

⁴⁹ S ohledem na velký počet škrtnů v tomto recitativu v A odkazuji zde mimořádně na edici *Idomeneo* v NMA, a to pro snazší orientaci čtenáře při vyhledávání pojednávaných taktů.

Odlišnosti v melodické a harmonické podobě některých taktů

Některé odlišnosti SP od A je už nutné řadit do kategorie vědomých opisovačových zásahů – byť nepatrných - do samotné hudební struktury díla. (Tento výrok platí pro případ, že předlohou byl autograf, resp. že taková změna se nenacházela v případně jiné předloze SP.) Níže uváděné zásahy mají obvykle povahu korektur některých kompozičních nebo instrumentačních detailů, s jistotou se nejedná o písarské chyby.

Pochod (č. 8)

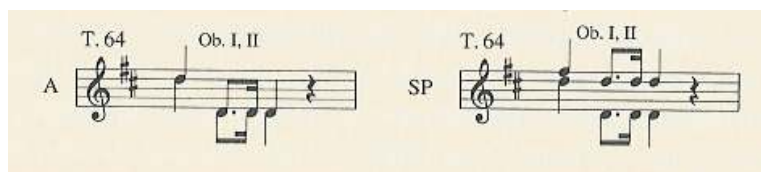
- t. 5 - fl II – 1. nota. A: d^2 ; SP: *unis* (= d^3)
- t. 1-3 - ob II. A: ob II notován o oktávu níž než ob I; SP: *unis*
- t. 3 - ob II - 1. nota. A: d^1 ; SP: d^2
- t. 1 - t. 6 – cor II (v Sp oktávové zdvojení)

Original (A) and Revised (SP) musical notation for measures 1-6 of the march. The score is for two parts: T. 1 (Trombone I) and Cor. I, II in D (Coronet I, II in D). The original (A) has a dynamic marking of *f*. The revised (SP) has a dynamic marking of *f*. The SP version shows an octave doubling for the Cor. I, II in D part.

- t. 45 – vle – 8. akord. A: d^1-f^1 ; SP: *a-f*.
- t. 54 – cor I II (v SP oktávové zdvojení)

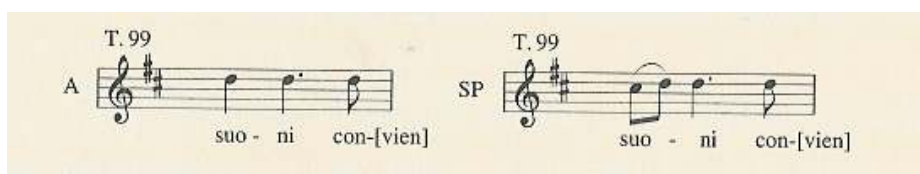
Original (A) and Revised (SP) musical notation for measures 54-55 of the march. The score is for two parts: T. 54 (Trombone I) and Cor. I, II in D (Coronet I, II in D). The original (A) has a dynamic marking of *crescendo*. The revised (SP) has a dynamic marking of *a-f*. The SP version shows an octave doubling for the Cor. I, II in D part.

t. 64 – ob I II (v Sp oktavové zdvojení)



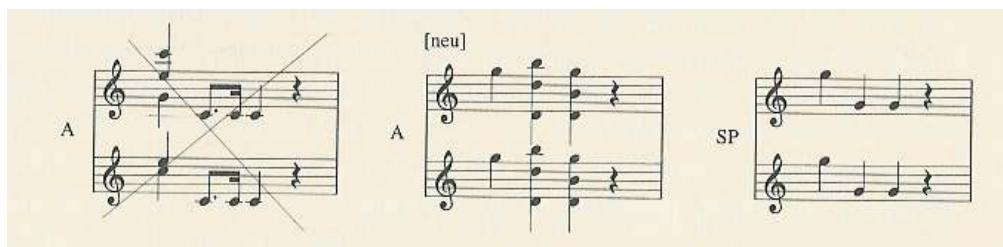
Sbor „Nettuno s'onori, quel nome risuoni“ (č. 9)

t. 99 – tenor (v SP změna melodická a rytmická)



Árie Arbaceho „Se il tuo duol“ (č. 10a)

t. 14 – vno I II – verze taktu v SP není součástí ani původní – škrtnuté – ani konečné verze taktu v A.



Recitativ „Qual mi conturba i sensi“ (II,3)

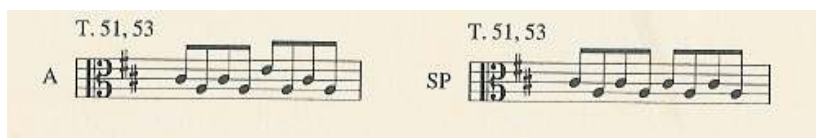
t. 13 – vno II – 5. nota. A: fis^1 ; SP: fis^1-a^1 (akord).

t. 24 – vle – 2. - 4. nota. A: třikrát repetované e^1 ; SP: třikrát repetované a .

Árie Idomenea „Fuor del mar“ (č. 12a)

t. 28 – vno II – 6.-7. nota. A: h^1-g^1 ; SP: g^1-e^1 .

t. 51 a t. 53 – vle – 5. nota. A: e^1 ; SP: c^1



t. 68 - t. 69 – fg I II. A: totožné s basem; SP: celotaktové pauzy

t. 92 – vno II – 2. nota. A: c^1 , SP: d^1



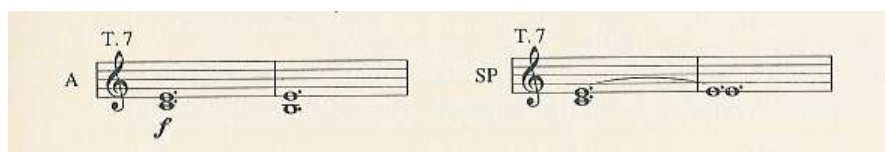
t. 101 – bs – 4. nota. A: h ; SP: cis

t. 174 – cor I – 4. nota. A: e^1 ; SP: c^1

t. 174 – tromb – 2. - 4. nota. A: $e^1-e^1-e^1$; SP: $c^1-c^1-c^1$

Árie Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č.13)

t. 55-t. 56 – vle. A: dvojhlas, v SP unisono:



Recitativ „Sidonie sponde!“ (II,5, A: II,6)

t. 3 – Elettra – 4. nota na slabice „ne-[mico]“. A: f^2 ; SP: d^2

Sbor „Corriamo, fuggiamo“ (č. 18)

t. 7 – cor II in F. A: *h*; SP: *e*¹



Árie „Zeffiretti lusinghieri“ (č. 19)

t. 113 – fl I: (místo čtvřové noty v A jsou v SP dvě osminové)



*

Závěrem lze shrnout: Nově objevený fragment dobového opisu partitury *Idomenea*, dochovaný v hudební sbírce strahovského kláštera v Praze, byl porovnán s autografní partiturou, s Aufführungspartitur a s Nesselrode-Partitur. Záměrem bylo zjistit a) míru jeho souladu s autorským záznamem díla, b) zda jeho předlohou mohl být některý z uvedených pramenů. Tzv. Aufführungspartitur z roku 1781 předlohou být nemohla, protože zkoumaný opis obsahuje i všechna ta místa, která v ní byla škrtnuta nebo přelepena. Odlišnosti strahovského fragmentu od autografní partitury jsou jen nepatrné, týkají se buď volby jiného způsobu grafického záznamu části některého hlasu (zvl. v partech kontrabasů a violoncell) nebo minimálních změn typu oktavových zdvojení nástrojů místo původního

jednohlasu apod. Sama existence konstatovaných odlišností nedovoluje prohlásit některý z uvedených pramenů za zcela nespornou předlohu strahovské partitury, třebaže tento vztah nevylučují.

Existence strahovské partitury *Idomenea* potvrzuje poznatek, vyplývající i z jiných pramenů, že v Praze Mozartovy operní skladby nevstupovaly v širší povědomí pouze na půdě operního divadla, ale zaznívaly i v koncertní síni a na chrámovém kůru. O to méně pak může překvapit skutečnost, že první klavírní výtah *Idomenea* vznikl ve městě, kde tato opera scénicky prováděna nebyla a jeho autorem byl člověk, působící profesně mimo oblast divadla (svatovítský varhaník J. J. Wenzel).

Anhang: Kritika v novinách na pražskou akademii, uspořádanou dne 13. 1. 1792, na níž zazněla čísla z *Idomenea*

Prager Oberpostamtszeitung 21. ledna 1792:

”(Prag 14.1.) Gestern ward in dem hiesigen kön. Nazionaltheater Mozarts Andenken auf eine, des grossen Mannes und des Publikums, welches des zu früh Verewigten Verdienste so zu erkennen und zu ehren wusste, gleich würdige Art gefeyert. Das ganze Unternehmen war von einer Gesellschaft von Mozarts hiesigen Freunden zum Besten seiner hinterlassenen Familie veranstaltet worden; und der Hr. Graf Franz von Sternberg, und Herr Dr. von Vignet, die den grössten Antheil daran hatten haben sich dadurch neue Ansprüche auf die Verehrung und Achtung erworben, in deren verdientem Besitze sie sind. Die grossmüthige Unterstützung, womit insonderheit unser erlauchte Adel das Unternehmen befördert hat – das mit Personen aus allen Ständen und Klassen angefüllte Haus – die theilnehmende Aufmerksamkeit, der unzweydeutige laute Beyfall, die sich vom Anfange bis zum Ende gleich blieben, bewiesen, wie gross die Anzahl von Mozarts Verehrern in unserer Hauptstadt sey. Da der Ruhm des Genie’s desselben Produkte sind, so war nichts schicklicher, als aus Mozarts eigenen Meisterwerken die Blumen zu dem Kranze zu wählen, womit man seine Urne schmücken wollte. Die Singestücke waren aus der grossen, hier noch nie aufgeführten Oper: *I.Domeneo* /!/ ausgehoben. Zu ihrer Exekution vereinigten mit dem anerkannten Talente unsrer beliebten Virtuosinn, Mad. Duscheck, die diesmahl, begeistert von dem schönen und rührenden Anlass, eine wo möglich noch verstärkte Probe von dem lebhaften, ungetheilten Beyfalle, welchen Kenner ihr allzeit zugestanden haben, verdiente u. enthielt, die Fräulein von Vignet, und von Mariani, nebst Hrn Rahmisch die ihrigen. Hr. Witassek, ein würdiger Schüller unsers verdienstvollen

Hrn. Duscheck, spielte ein neues grosses Mozartsches Konzert auf dem Forte-Piano mit einem Erfolge, der ihm selbst eben so ehrenhaft, als der Gelegenheit werth war. Wir haben bereits vor einigen Wochen in diesem Blatte angezeigt, auf welche rühmliche Art unsere Tonkünstler dem verewigten Mozart auf ihre Kosten feyerliche Exequien gehalten haben. Mit gleichem Edelmuthe haben sie ihre Talente und Mühe zu der gestrigen Feyer eines Andenkens vereinigt, ohne auf eine andere Belohnung Anspruch zu machen, als auf die Ehre, einem Genie von so seltener Grösse in ihrer Kunst einen wiederholten Beweis ihrer Verehrung zu geben.”

Kritika byla poprvé publikována v autorčině studii v *Mozart Studien* 2005; není v: DEUTSCH, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, NMA X/34, 1961 ani v *Addenda und Corrigenda* (Joseph Heinz EIBL, NMA X/31:1, 1964), resp. *Addenda. Neue Folge* (Cliff EISEN, NMA X/31:2, 1997).

4. Don Giovanni *

Po pražském úspěchu *Die Entführung aus dem Serail* (1783) a *Le nozze di Figaro* (1786) byla zdejším operním impresáři v průběhu Mozartovy návštěvy v Praze v lednu 1787 objednána nová opera pro podzimní sezónu, jíž se stal *Don Giovanni*. Za Mozartova řízení byl ve světové premiéře uveden 29. října 1787 v novém Nostitzově divadle. Ohlas u publika byl obrovský a opera se stala trvalou součástí pražského operního repertoáru, což platí až do dnes. Na premiéru *Dona Giovanniho* navázala v roce 1790 premiéra *Così fan tutte*, v roce 1791 premiéra *La clemenza di Tito*, bezprostředně poté premiéra divadelního kusu s hudbou *Der Schauspieldirektor* a 1796 premiéra *Die Gärtnerin aus Liebe* (německá verze původní italské buffy *La finta giardiniera*). V 90. letech 18. století bylo tudíž součástí pražského operního repertoáru 7 Mozartových oper a singspielů, přičemž některé byly hrány též v německých, popř. českých překladech. Mozartovské opojení nezůstalo spjaté jen s jedním pražským divadlem. „Jestliže na scéně Nosticova divadla byl nejhranější operou *Don Giovanni*, sledovaný *Titem*, lze to vysvětlit i tím, že *Kouzelnou flétnu* hrály v Praze ještě další dvě společnosti a od roku 1794 ji zde bylo možno slyšet dokonce ve třech verzích: v německém originále, v italské operní verzi (recitativy přikomponoval Jan Křtitel Kuchař) a v českém překladu.“¹ V roce 1806 došlo na českojazyčné provedení *Die Entführung aus dem Serail* a v roce 1825 byl česky proveden *Don Giovanni*. Tiskem byly vydány dokonce dva

* Tato kapitola byla publikována jako studie *Neznámý pražský opis partitury Dona Giovanniho ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově*, in: Hudební věda 42, 2005, č. 3-4, s. 301-330; její podrobnější německá verze *Eine unbekannte Prager Abschrift der Don Giovanni-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters*, in: Mozart-Studien 15, Tutzing 2006, s. 3-53.

¹ VOLEK, Tomislav: *Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita*, in: Mozartovy opery pro Prahu, Praha 1991, zvl. s. 78.

překlady *Dona Giovanniho*, a to tzv. přízvukný Jana Nepomuka Štěpánka (1783–1844) a časoměrný Simeona Karla Macháčka (1799–1846). Po odchodu italské operní společnosti z Prahy 1807 zmizel *Don Giovanni* nakrátko z pražské scény, aby se pak na ni vrátil za ředitelského působení C. M. Webera, ovšem už v německém znění a ve značně upravené podobě. V dalších desetiletích zazníval *Don Giovanni* i v Praze – s výjimkou některých příležitostných představení² – v těchto německých singspielových úpravách. Když ovšem začal Johann Bernhard Gugler připravovat první edici partitury *Dona Giovanniho* na základě studia autografu (1869), obrátil se – při vědomí významu pražské mozartovské dongiovanniovské tradice – na dirigenta pražské opery Bedřicha Smetanu s žádostí o informace o pražských pramenech. Šlo mu především o detaily v opisech partů, z nichž se hrálo při premiéře *Dona Giovanniho* a z nichž některé byly používány ještě v době Smetanově.³

Pražský primát v historii provádění *Dona Giovanniho* jakož i ohlas tohoto díla u pražského publika měly za následek, že se Praha stala také místem, odkud se znalost tohoto vrcholného Mozartova dramatického díla šířila do ostatní Evropy. Jak si dále ukážeme, vznikla v Praze záhy řada dobových opisů partitury Mozartovy opery a jednomu z nich – byť dnes již ne úplnému – se v této studii budeme věnovat detailně. Nejprve stručně pojednejme ty skutečnosti pramenné základny, které jsou relevantní vzhledem k našemu

² VOLEK, Tomislav: *Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gordigianiho*, in: Hudební věda 38, 2001, č. 3-4, s. 439-444; PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Provádění Mozartových oper pražskou konzervatoří v první polovině 19. století*, in: Hudební věda 38, 2001, č. 3-4, s. 397-415.

³ JONAŠOVÁ, Milada: *A previously unknown letter of Bedřich Smetana, related to Prague's performance tradition of Mozart's Don Giovanni*, in: Sborník z mezinárodní konference „Obraz Bedřicha Smetany v proměnách času 1824 – 1884 – 2004“, Litomyšl 19.–21. června 2004, v tisku; *táž*, *Guglers Edition der Don-Giovanni-Partitur und seine Korrespondenz mit Smetana*, in: Mozart Studien 17, 2008, s. 279-329. – GUGLER, Johann Bernhard: *Mozart's Don Giovanni. Partitur erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von Bernhard Gugler*, Breslau [1869], (dále jen GUGLER), s. VI: „Herrn Kapellmeister Friedrich Smetana in Prag bin ich zu grossem Danke verpflichtet für die Güte, mit welcher er die von mir gewünschten Vergleichen vorgenommen hat.“

tematu.⁴ Autograf opery je uložen v Bibliothèque nationale de France v Paříži (signatura: Ms. 1548) a přirozeně se stal hlavním pramenem pro edici opery, připravené Wolfgangem Plathem a Wolfgangem Rehmem v rámci *Neue Mozart Ausgabe* v roce 1968.⁵ (Kritickou zprávu vydal Wolfgang Rehm v roce 2003.⁶) Mezi dobovými opisy partitury, k nimž kritická edice a kritická zpráva přihlížejí, je pět, u nichž lze konstatovat **pražskou provenienci**:

1. Na prvním místě, jakožto pramen s největší výpovědní silou po autografu, chápaný editory jako **Quelle B**, je uváděn tzv. „**Donebauersche Handschrift**“. Partitura, která se v 19. století stala součástí sbírky Pražana Fritze Donebauera (1849-1916)⁷, byla v roce 1934 zakoupena v berlínské aukci československým státem a předána Mozartově obci. Nyní je uložena v Archivu pražské konzervatoře (sign. 1 C 276/1-4). O autenticitě této partitury napsal 9. července 1868 bývalý ředitel pražského Stavovského divadla Franz Thomé J. B. Guglerovi: „Die Partitur welche die alten Orchester Mitglieder für die echte v. Mozart [!] anerkannten, jedenfalls aber die ist, aus welcher Mozart

⁴ Autografní partitura byla nejprve studována podle faksimile opery (*W. A. Mozart: Don Giovanni. Opera en deux actes. Fac-similé in extenso du manuscrit autographe conservé a la Bibliothèque nationale. Edition princeps*, Paris 1967), poté měla autorka této práce v březnu 2007 možnost studovat originál v *Bibliothèque nationale* v Paříži. Za laskavé umožnění studia „donebaurské“ partitury v roce 2003 a 2005 děkuji PhDr. Jitřence Peškové a Miloslavu Richterovi (Archiv Pražské konzervatoře). Za laskavé umožnění studia kopií „donaueschingské“ partitury a kopií Kuchařových klavírních výtahů, uložených v Berlíně a v Karlsruhe (dříve v Donaueschingen), jakož i kopií stuttgartské partitury děkuji Dr. Ulrichu Leisingerovi (Mozart-Institut der Internationale Stiftung Mozarteum), Dr. Henningu Beyovi (tehdy v NMA) a Dr. Holgeru Stüwemu (tehdy v NMA). Za umožnění studia lobkovické partitury děkuji Mgr. Soně Černocké (Roudnická lobkovická knihovna, zámek Nelahozeves) a partitury z pozůstalosti Tekly Podleské pracovníkům Státního okresního archivu v Berouně. Za možnost pořízení kopií strahovské partitury srdečně děkuji P. Evermutu Gejzovi Šidlovskému, OPraem. a PhDr. Hedvice Kuchařové, PhD.

⁵ PLATH, Wolfgang und REHM, Wolfgang (edd.): *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, in: NMA II/5/17, Kassel etc. 1968.

⁶ REHM, Wolfgang: *Don Giovanni*, in: NMA. Kritische Berichte II/5/17, Kassel etc. 2003.

⁷ NOVÁČEK, Zdenko: *Bedřich Donebauer*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1, Praha 1963, s. 256.

dirigirte [...]“⁸ a poté 4. 8. 1868 J. B. Gugler Bedřichu Smetanovi: „[Partitur] soll diejenige sein, aus welcher Mozart selbst [!] in Prag dirigirt hat, also wohl die erste Copie und vielleicht von Mozart selbst revidirt“.⁹ W. Plath a W. Rehm ji již v roce 1968 připisovali prvořadý význam.¹⁰ Partitura pochází z roku 1787 a byla opsána dvěma písaři na papír české provenience (filigrán: korunované B¹¹). Na konci druhého a čtvrtého svazku partitury jsou připojeny party dechů a timpanů k číslům 13, 19 a 24, jejichž pramenná hodnota je mimořádná, protože v autografu tyto hlasy dochovány nejsou. Do partitury byly později mj. včleněny také ve Vídni dokončené dvě árie (č. 10a, 21b) a duet (č. 21a).¹² Ještě později byly do partitury začleněny také nové opisy recitativů s neautentickým doprovodem smyčcového kvarteta, přičemž z původních recitativů zůstaly – duplicitně – uchovány jen některé.

2. Partitura, tradičně označována podle svého někdejšího uložení (Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen) jako „**donaueschingenská**“, je editory řazena jako **Quelle C** (dnes je uložena v Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Sign. Don Mus. Ms. 1386).¹³ Partitura pochází z pražské opisovačské dílny Antona Gramse, stejně jako k ní na téže signatuře připojený Kuchařův klavírní výtah. Na titulním listu partitury je uvedeno: „in Prag zu finden bey Anton Grams in Ballhaus No: 239“, na titulním listu klavírního výtahu: „in Prag zu haben bey

⁸ Universittarchiv Stuttgart, SN13 II. 1/29.

⁹ Národní muzeum – esk muzeum hudby – Muzeum Bedřicha Smetany, inv. . S 217/599.

¹⁰ NMA II/5/17, s. XIV.

¹¹ Filigrn . 94 („Prag 1787“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, in: NMA X/33/2, Textband, Kassel etc. 1992, s. 44. Dle TYSON.

¹² Kritischer Bericht, II/5/17, s. 32-38.

¹³ Kritischer Bericht, II/5/17, s. 38-40; SCHULER, Manfred: *Mozarts „Don Giovanni“ in Donaueschingen*, in: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 35, 1987, Heft 1-4, Salzburg, Juli 1987; tž: *Zeitgenössische Prager Abschriften von Werken Mozarts*, in: Hudební věda 28, 1991, . 4, s. 291-298.

Anton Grams in Ballhaus No: 239“. Partituru tvoří dva svazky, z nichž první byl opsán jedním kopistou, druhý dalšími čtyřmi písáři, a to na český papír s filigránem korunované B.

3. Jako **Quelle D** označená „**lobkovická partitura**“, je dnes uložena v Roudnické lobkovické knihovně na zámku Nelahozeves (Sign. X De 8). Vedle partitury jsou zde na stejné signatuře uloženy i tzv. Soufflierpartitur a vokální a orchestrální hlasy. Partitura, pro níž byl použit český papír s filigránem hvězda a půlměsíc, má čtyři svazky. Za povšimnutí stojí poznámky, připsané v partituře u sextetu „Sola, sola in buio loco“ (č. 19): u partu Donny Elviry je tužkou připsáno „Prin[cip]esse | d' Aauersperg [!]“ a u partu Zerliny „Comtes[s]e Sternberg“. Jména některých interpretů jsou uvedena také v opisech vokálních partů. Z těchto poznámek vyplývá, že pojednáváný pramenný materiál posloužil při provádění Mozartovy opery na lobkovických sídlech. Jednalo se o provedení v září 1804 (zámek v Roudnici), 26. říjen 1808 na zámku v Jezeří (Eisenberg) a 28. 10. 1830. Na provedení se podíleli také profesionální hudebníci, mj. pražský basista František Strobach (1762-1820) a členové italské rodiny Verri (Ludovico a jeho syn Giuseppe). V roce 1804 zpíval Giuseppe Verri part Masetta (pravděpodobně i Comendatora), „Verri figlio“ part Dona Ottavia a [František] Strobach part Leporella. V roce 1808 zpíval František Strobach part Masetta a Comendatora a Ludovico Verri part Leporella, part Dona Ottavia zpíval „R. Riccardi“. ¹⁴

¹⁴ V partu Leporella je ve štítku na deskách zapsáno „STROBACH“ a na první straně partitury „Lodovico Verri 1808“ a „Jos: Sobieslawsky 1830“. V partu Masetta je ve štítku na deskách červenou hrudkou vepsáno „Verri figlio“, na vnitřní straně desek tužkou „Strobach al 26 d'ottobre | 1808“, na první straně partitury „Atto Primo Strobach Masetto 1808“ a na poslední straně partitury verso tužkou „Masetto detto Giuseppe Verri in Raudnitz | Settenbre [!] Anno 1804.“ V partu Comendatore je ve štítku na deskách zapsáno „28/10 830“, na vnitřní straně desek „Strobach, nell 26 d'ottobre | 1808“ a na straně s nadpisem „Introduzione“ „Strobach 1808“. V partu

4. Jako **Quelle H** je v kritické zprávě uváděna tzv. **stuttgartská partitura**, nyní uložená ve Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Sign. HB XVII 454 a.b.c.).¹⁵ V tomto případě se jedná o pozdější singspielovou úpravu opery s pouze německým textem, původní italský text partitura – s výjimkou několika krátkých scénických pokynů zčásti v němčině, zčásti v italštině – neobsahuje.¹⁶ V partituře bylo podloženo „bis zu fünf verschiedene Textfassungen“, k nimž Reiner Nägele říká: „Der älteste unterlegte Text folgt weitgehend der deutschen Fassung von Neefe und Schmieder, allerdings mit kleinen Varianten.“¹⁷ Pro doplnění uvedme, že týž německý text je zapsán také v Donebauerské partituře. Partitura má tři svazky, z nichž první dva obsahují první jednání a třetí svazek, který má menší formát a je označen „Souffleur“, druhé jednání. Pro první dva svazky byl použit papír s filigránem bekröntes Lilienwappen / C

Dona Ottavia je ve štítku na deskách napsáno „Verri Figlio“ a pod tím jinou rukou „Raudnitz 1804“, na vnitřní straně desek pak „L. R Riccardi Eisenberg 1808“. – Z jmenovaných pěvců byli knížetem Františkem Josephem Maximilianem Lobkovicem pravidelně angažováni a honorováni Ludovico Verri (1804-1814; pensioniert seit 1.1.1815), Giuseppe Verri (1804-1808; gestorben 3.1.1808) a Riccardi (1810). Viz MACEK, Jaroslav: *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. S. Brandenburg und M. Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, s. 183.

V účetním rodinném archivu rodu Lobkoviců, uloženém v Státním okresním archivu v Litoměřicích, pobočka Žitenice, se zatím podařilo k roku 1804 nalézt kvitanci impresária Domenica Guardasoniho, a to z 12. října 1804, již potvrzuje převzetí částky 200 zlatých, na niž je připsáno ještě potvrzení převzetí 150 guldenů zpěvákem Josephem Silvanim a „Mademoiselle de Sebal“ (Karton 905, č. 59). Z dalších kvitancí vyplývá, že Lodovico Verri obdržel 30. November 1804 100 Gulden a 3. November 1804 480 zlatých pro sebe a svého syna Giuseppa, dále Angiola Chice obdržela 4. November 1804 350 zlatých a Dorothea Borosini 27. November 1804 200 zlatých. 13. November 1808 obdržel Franz Strobach, podepsaný jako Theaterdirektor, 5 zlatých 50 krejcarů, tedy částku za cestu z Roudnice do Prahy dne 12. listopadu, kterou absolvoval spolu s panem Tomasinim, tj. (karton 914). Dongiovanniovská představení na zámcích v Roudnici a v Jezeří (Eisenberg) budou předmětem ještě dalšího výzkumu. Za umožnění studia v lobkovickém archivu děkuji rodině Lobkowicz.

¹⁵ Kritischer Bericht, II/5/17, s. 64-65. Viz též NÄGELE, Reiner: *Die wiederentdeckte „Stuttgarter Kopie (Prager Provenienz)“ von Mozarts „Don Giovanni“*, in: Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 1995, Band 2, Stuttgart-Weimar, s. 159-166.

¹⁶ Kritischer Bericht, II/5/17, s. 64.

¹⁷ NÄGELE, Reiner: *Die wiederentdeckte „Stuttgarter Kopie (Prager Provenienz)“ von Mozarts „Don Giovanni“*, s. 160.

& I Honig a patřil holandské papírně C & I Honig.¹⁸ Pro třetí svazek byl použit papír württemberské papírny Josepha Antona Unolda u Wolfeggu.¹⁹ Už J. B. Gugler konstatoval, „[...] dass die Stuttgarter Abschrift mit der Prager Copie stimmt“.²⁰ Manfred Schuler vyslovil názor, že donaueschingská a stuttgartská partitura měly společnou předlohu, již byla donebauerská partitura.²¹ Podle Wolfganga Rehma vznikla tato stuttgartská kopie „auf eine Prager Vorlage zurückgehend“ - kolem roku 1790.²²

5. Dalším pražským pramenem byla partitura z vlastnictví **Luigi Bassiho** (1766-1825), prvního představitele Dona Giovanniho, označená editory jako **Quelle G**, která je nyní ztracená.²³ Wolfgang Rehm měl při přípravě své kritické zprávy k dispozici informace, které ovšem charakterizoval jako „Gerüchte“ (pověsti), že se tato partitura po roce 1945 dostala do USA. Stejně jako starší mozartovský výzkum ani Rehm nepochybuje, že partitura byla pražské provenience z doby cca 1787/88.

V Köchelově seznamu je zmiňována ještě dvousvazková partitura, u níž je uvedeno „Besitzvermerk: Therese Niemetschek und Franciscus Niemetschek“ a místo uložení Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Mus. Hs. 22142.²⁴ W. Rehm se v kritické

¹⁸ Tento papír používal také Ludwig van Beethoven, viz SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Die Wasserzeichen in Beethovens Notenpapieren*, in: Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, München 1978, s. 180-181, č. 50.

¹⁹ NÄGELE, Reiner: *Die wiederentdeckte „Stuttgarter Kopie (Prager Provenienz)“ von Mozarts „Don Giovanni“*, s. 160.

²⁰ GUGLER, s. VI.

²¹ SCHULER, *Mozarts „Don Giovanni“ in Donauessingen*, s. 68-69.

²² Kritischer Bericht, II/5/17, s. 64.

²³ *op. cit.* s. 62-64.

²⁴ KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 8. unveränderte Auflage bearbeitet von Franz

zprávě o tomto prameni nezmiňuje. I s ohledem na pražský původ uvedených majitelů je tato partitura pražské provenience, avšak až z počátku 19. století.

V pozůstalosti pěvkyně Tekly Podleské (1764–1852) se dochoval další fragment partitury *Dona Giovanniho* (112 f.)²⁵, a to malého formátu (18 x 23 cm) z konce 18. století. Vzhledem k tomu, že byla napsána na českém papíru („Pirkenhammer“ z Březové u Karlových Var na pečovském panství²⁶), jde pravděpodobně o další bohemikální pramen, avšak časově mladší.²⁷ Z komparace této partitury s ostatními pražskými opisy vyplývá, že její rozvržení taktů na stránku je odlišné.²⁸

Nyní lze k těmto dosud známým pramenům pražské provenience připojit ještě pramen další. Jedná se o torso rukopisné partitury, které se dochovalo ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera v Praze na Strahově. O dvou partiturách Mozartových oper (*La finta giardiniera* a *Idomeneo*) ve strahovské sbírce hudebnin jsem již pojednala v předchozích kapitolách. Do této skupiny opisů patří i fragment partitury *Dona Giovanniho*, který je vlastním předmětem této studie. Rukopis není datován, vznikl patrně záhy po pražské premiéře v roce 1787. Nenese sebemenší známky případného uplatnění v divadelním provozu a z ničeho nelze usuzovat ani na to, kdo financoval jeho pořízení.

Dochovaná část partitury je dnes vázána do jednoho svazku, na jehož měkkých papírových deskách je rukou strahovského

Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1965, Unveränderter Nachdruck 1999 der 8. Auflage 1983, s. 596.

²⁵ Státní okresní archiv Beroun, sign. HU 1888.

²⁶ ZUMAN, František: *Papír. Historie řemesla a výrobní techniky*, 1983, s. 84.

²⁷ Za informaci o prameni děkuji Miloslavu Richterovi (Archiv Pražské konzervatoře), za další informace děkuji doc. dr. Tomislavu Volkovi.

²⁸ V partituře se dochovala část přede hry (od t. 97 do konce), Introduzione (č. 1), recitativ „Leporello, ove sei?“ (I,2), recitativ „Ah del padre in periglio“ (I,3), část duetu Donny Anny a Donna Ottavia „Fuggi, crudele, fuggi!“ (od t. 84, č.2), recitativ „Orsù, spicciati presto“ (I,4), část duetu „Là ci darem la mano“ (od t. 15, č.7), recitativ „Fermati scellerato“ (I,10), recitativ „Guarda un po' come seppe“ (I,16), finále 1. jednání (do t. 600). Dochovaly se „opisovačské složky“ (Lage) 2/1, 3/1, 4/1, 5/1, 7/1, 8/1, 15/1, F1/1, F2/1, F3/1, F4/1, F5/1, F6/1, F7/1, F8/1.

regenschoriho Jana Nepomuka Gerlacha Strniště²⁹ napsán titulní list: „Piecen aus der Oper Don Giovanni | von | W. A. Mozart. | Partitur. | (Manca) | Gerlaci Strnischtie mpria | in Strahof.“ (Slovo „manca“ nebo též „mancum“ používal Strniště k označení partitur, které byly už za jeho působení neúplné.) Na obalu je dále razítko „ARCHIVIVM MUSICUM STRAHOV“ a signatura „XLVII.A.63“. Na hřbetě svazku je na nalepeném štítku rukou Strništěho napsáno: „Mozart | Don Giovanni | (unvollständig)“ Partituru tvoří 103 nepaginovaných listů, tj. 206 stran podélného formátu o rozměrech 225 x 280 mm. Pro partituru byly použity dva druhy českého papíru (filigrány: 1. korunované B³⁰, 2. půlměsíc a hvězda³¹). Pocházely z téže papírny jako papíry Donebauerské partitury a první z nich použil i Mozart v části svého autografu. Strany partitury mají po 10 osnovách, v tercetu (č. 15) a druhém finále výjimečně 12 osnov, všechny osnovy byly na papír ručně vyznačeny rastrálem. Řazení hlasů na stránce je stejné jako v autografu. Partitura dnes postrádá celé 1. jednání a z 2. jednání obsahuje sedm z 11 čísel, jakož i 5 ze 14 recitativů. Jinak řečeno, strahovská partitura *Dona Giovanniho* obsahuje tyto části:

2. jednání

tercet Donny Elviry, Dona Giovanniho a Leporella „Ah taci, ingiusto core“ (č.15), árii Dona Giovanniho „Metà di voi qua vadano“ (č.17), recitativ Dona Giovanniho a Masetta „Zitto ! lascia ch'io senta“ (II,5), recitativ Masetta a Zerliny „Ahi ahi! La testa mia!“ (II,6), árii Zerliny „Vedrai, carino“ (č.18), recitativ Leporella a Donny Elviry „Di molte faci il lume“ (II,7), sextet „Sola, sola in buio loco“ (č.19), recitativ Zerliny, Donny Elviry, Dona Ottavia a Masetta „Dunque quello sei tu“ (II,9), árie

²⁹ Strniště byl strahovským regenschorim v letech 1807-1855 a podstatně rozšířil strahovskou sbírku, a to dary i koupí. Viz ŠTĚDRŮ, Bohumír: *Jan Nepomuk Strniště*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 2, Praha 1965, s. 627. – NOVÁK, Vladimír: *Emilián Trola a Brixové*, in: Hudební věda 37, 2000, č. 3-4, s. 242-247.

³⁰ Filigrán č. 94, viz TYSON, s. 44.

Leporella „Ah pietà, signori miei“ (č. 20), recitativ Donna Elvira, Masetto, Zerlina, Don Ottavio „Ferma, perfido, ferma“ (II,10), duet Dona Giovanniho a Leporella „O statua gentilissima“ (II,11) a část finále od „Ah sentite“ po „Ho fermo il core in petto“ (t.407-514).

Tab. 1. Přehled dochovaných (a chybějících) čísel opery

Akt	Číslo	Role	Dochovaná čísla		Chybějící čísla		Pag.
II,1	14	DG,L	tercet	Ah taci, ingiusto core	duet	<i>Ehi via buffone</i>	[29-50]
		DG, L			rec.	<i>Leporello. Signore. Vien qui</i>	
II,2	15	DE, DG, L					
		DG, L			rec.	<i>Amico, che ti par?</i>	
II,3		DE, DG, L			rec.	<i>Eccomi a voi!</i>	
	16	DG	árie	Metà di voi	canzo netta	<i>Deh vieni alla finestra</i>	[1-23]
					rec.	<i>V'è gente alla finestra</i>	
II,4	17	M, DG DG			rec.	<i>Non ci stanchiamo</i>	
II,5		DG, M					
II,6		M, Z					
	18	Z	árie	Vedrai, carino			[51-63]
II,7		L, DE					[64]
II,7-8	19	DA, Z, DE, DO, L, M	sextet	Sola sola			[65-125]

³¹ Filigrán č. 107, viz TYSON, s. 49.

II,9 ³²		Z, DE, DO, M	rec.	<i>Dunque quello sei tu</i>			[126-127]
	20	L	ârie	<i>Ah pietà, signori</i>			[128-149]
II,10		DE, M, Z, DO	rec.	<i>Ferma, perfido, ferma</i>			[150-151]
	21	DO			ârie	<i>Il mio tesoro intanto</i>	
II,11		DG, L, [C]			rec.	<i>Ah, questa è buona</i>	
	22	DG, L	duet	<i>O statua gentilissima</i>			[152-175]
II,12		DO, DA			rec.	<i>Calmatevi, idol mio</i>	
	23	DA			rec.A	<i>Crudele! Ah no, mio bene!</i>	
	23	DA			rondo	<i>Non mi dir, bell'idol mio</i>	
		DO			rec.	<i>Ah, si segua il suo passo</i>	
II,13	24	DG, L			finále	<i>Già la mensa è preparata</i>	
II,14	24	DE, DG, L, C			finále	<i>L'ultima prova dell'amor mio</i>	
	24	L, DG, C, coro	finále	<i>Ah sentite až po Ho fermo il core in petto</i> t. 407-514			[176-195]
II,15	24	DA, DE, Z, DO, M, L			finále	<i>Ah dove è il perfido</i>	

Zkratky pro označení rolí:

DG	Don Giovanni
L	Leporello
DO	Don Ottavio
M	Masetto
C	Comendatore
DA	Donna Anna
DE	Donna Elvira

[Obrazová dokumentace]

Titulní list strahovské prtitury *Dona Giovanniho*

Dochovaná část partitury vykazuje 8 prokazatelných písařských rukou. Jednalo se o profesionální opisovače z kopistické dílny, jejichž rukopis vykazoval řadu společných rysů (kopisté A-G). Standardně rozvrhovali 4-6 taktů na stránku. Nápadně se lišili mj. zdobením poslední taktové čáry.

Rukou **kopisty A** byly opsány árie Dona Giovanniho „Metà di voi qua vadano“ (č. 17), recitativ „Zitto! lascia ch'io senta“ (II,5) a recitativ „Ahi ah! La testa mia!“ (II,6). Začátky scén nadepisoval římskými číslicemi.

Rukou **kopisty B** byl opsán tercet „Ah taci, ingiusto core“ (č. 15).

Rukou **kopisty C** byl opsán recitativ „Dunque quello sei tu“ (II,9), árie Leporella „Ah pietà, signori miei“ (č. 20) a recitativ „Ferma, perfido, ferma“ (II,10). Recitativy nadepisuje arabskými číslicemi.

Rukou **kopisty D** byla opsána první část sextetu „Sola sola in buio loco“ (č. 19) od začátku do t. 96 a tuto opisovačskou složku („Lage“) označil v levém horním rohu na první straně číslicí „6/2“ [=2. jednání, 6. Lage]. Písmo tohoto kopisty je úhledné, krasopisně zdobené.

Rukou **kopisty E** byl dopsan sextet „Sola sola in buio loco“ (č. 19) od t. 97 do konce (= opisovačská složka „7/2“).

³² Ve strahovské partituře je recitativ označen jako „Scena 8“.

Rukou **kopisty F** byl opsán duet Dona Giovanniho a Leporella „O statua gentilissima“ (II,11).

Rukou **kopisty G** bylo opsáno část finále od „Ah sentite“ po „Ho fermo il core in petto“.

Kopista H opsál árii Zerliny „Vedrai, carino“ (č. 18) a recitativ „Di molte faci il lume“(II,7). Zapisuje až 11 taktů na stranu, což je umožněno tím, že jeho písmo je drobnější a představuje až typ skicovitého notopisu.

Zajímavý je ve strahovské partitūře jeden písarský detail. U všech dochovaných operních čísel lze pod partem basu rozeznat – obvykle s odstupem 3 taktů – drobné křížky ve tvaru „x“. S největší pravděpodobností se jedná o značky kopisty, který měl dle Strahov-Partitur vytvořit nový opis partitury a tímto způsobem si předem značil nové rozvržení taktů na strany. (Dodejme, že v autografu *Idomenea* mají obdobnou funkci značky ve tvaru kolečka pod partem prvních houslí a ve stejném místě nad nebo pod partem basu několik svisle zapsaných teček. Mnichovští písari se těmito značkami řídili při rozvrhování provozovací partitury *Idomenea*.)

Položíme-li otázku k jakému účelu a pro koho byla strahovská partitura pořizována, nelze vyloučit, že patřila cembalistovi a kapelníkovi italské opery ve Stavovském divadle a strahovskému varhaníkovi J. K. Kuchařovi, který potřeboval mít k dispozici partituru, podle které by mohl vytvořit klavírní výtah *Dona Giovanniho*. Tomu nasvědčuje např. i shodné frázování ve strahovské partitūře a v opisech Kuchařova klavírního výtahu.³³ Dodejme, že část

³³ Porovnávány byly klavírní výtahy, uložené v následujících institucích: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (aus Sammlung Fritz Donebauer; D B Mus. ms. 15151/8), Badische Landesbibliothek

Kuchařovy pozůstalosti se dnes nachází právě ve strahovské sbírce hudebnin.³⁴ Nachází se v ní i exemplář Kuchařova klavírního výtahu, shodou okolností také jen 2. aktu (sign. XLVI.A.3).³⁵ Jeho srovnáním s fragmentem strahovské partitury byla zjištěna pozoruhodná shoda v tempovém označení v tercetu „Ah taci ingiusto core“: stejně jako ve strahovské partituře tu stojí „Andante“ (v autografu: „Andantino“).³⁶ Dále v sextetu „Sola sola in buio loco“ jsou slova „morà“ [!] notována stejně jako ve strahovské partituře i v autografu – na rozdíl od donaueschingské partitury (viz dále).

Pojednáváný opis partitury byl původně úplný. Svědčí o tom mj. přípis na konci recitativu „Ferma, perfido, ferma“ (II,10), který zní „Seque L'Aria di D: Ottav: No:8“. Tato árie se však ve fragmentu partitury nedochovala. Další svědectví přinášejí i číslování jednotlivých opisovačských složek. Pouze árie Dona Giovanniho „Metà di voi qua vadano“ (č.17) a po árii následující recitativy „Zitto! lascia ch'io senta“ (II,5) a „Ahi ahi! La testa mia!“ (II,6) jsou v partituře začleněna chybně - nepochybně vinou vazače - před tercet „Ah taci, ingiusto core“ (č. 15). V partituře, obsahující 2. jednání opery, chybí opisovačské složky s čísly 1/2, 3/2, 10/2-15/2, 17/2-[23/2]³⁷.

Karlsruhe, Musikabteilung (früher Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek Donaueschingen; Don Mus. Ms. 1386c), Národní muzeum – České muzeum hudby (provenience: klášter Osek; CZ Pnm XXXIII F 115/1-2), tamtéž (provenience: zámek Klášterec n. O.; Atto secondo; CZ Pnm XL F 352), tamtéž (provenience: klášter Strahov; Atto secondo; CZ Pnm XLVI A 3), tamtéž (provenience: zámek Radenín; Atto secondo; CZ Pnm C 499). Další exemplář se dochoval v The Lilly Library Indiana University Bloomington/IN (früher: Paul Nettel, ohne Signatur). Siehe auch *Don Giovanni*, Kritischer Bericht, s. 70-72.

³⁴ JONÁŠOVÁ, Milada: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“-K biografii Jana Křtitele Kuchaře“, in: Hudební věda 4/2003, s. 345.

³⁵ Jedná se o v kůži vázaný svazek podélného formátu, obě desky jsou hnědorůžovým papírem pokryty. Na titulním listu je uvedeno: „Il | Dissoluto Punito. | o sia | Il Don Giovanni. | AttoII^{do}=|. | Messa per il Clavi=Cembalo dal Sig^{re}=Kucharz.“.

³⁶ Dodejme, že v árii Dona Ottavia „Il mio tesoro“ je v klavírním výtahu uvedeno tempové označení „Andante“ (v autografu: Andante grazioso), v rondu Donny Anny „Non mi dir, bell'idol mio“ „All[egr]o“ (v autografu: Allegretto moderato).

Tab. 2. Přehled opisovačských složek (=OP) („Lagen“) v pořadí, jak jsou svázány ve strahovské partituře

OP	Textový incipit	NMA	Číslo v SP	Strany	Počet stran v OP
4/2	árie DG <i>Metà di voi qua vadano</i> rec. <i>Zitto! lascia ch'io senta a Ahi ahì! La testa mia!</i>	č. 17 II,5-II,6	N. 4	[1-23] [24-28]	28
2/2	tercet <i>Ah taci, ingiusto core</i>	č. 15	N. 2	[1-22]	22
5/2	árie Zerliny <i>Vedrai, carino</i> rec. <i>Di molte faci il lume</i>	č. 18 II,7	N.5	[1-13] [14]	14
6/2	sextet <i>Sola sola in buio loco</i>	č. 19	N:6	[1-24]	24
7/2	sextet od t. 97			[1-36]	36
8/2	rec. <i>Dunque quello sei tu</i> árie Leporella <i>Ah pietà, signori miei</i> rec. <i>Ferma, perfido, ferma</i>	II,8 č. 20 II,9	No:7	[1-2] [3-24] [25-26]	26
10/2	duet DG a L <i>O statua gentilissima</i>	č. 22	No:9	[1-24]	24
16/2	finále t. 407-514	Č .24		[1-20]	20

Praxe označování jednotlivých opisovačských složek kombinací dvou čísel, tj. operního aktu a v jeho rámci pořadovým číslem opisovačské složky, umožňuje porovnat strahovskou, Donebauerskou a donaeschingenskou partituru i z hlediska tohoto aspektu. V Donebauerské partituře jsou tato čísla zapsána vždy na recto stranách v pravém horním rohu, v donaueschingenské partituře a ve strahovské partituře naopak v levém horním rohu. Navíc ze srovnání vyplývá, že **číslování opisovačských složek a jejich hudební obsah**

³⁷ Čísla chybějících opisovačských složek na konci partitury doplňují analogicky podle údajů v partituře donaeschingenské, jejíž opisovačské složky mají stejné číslování při stejném hudebním obsahu jako ve strahovské partituře (viz dále).

jsou ve strahovské partituru a v donaueschingenské partituru stejné.

Tab. 3. Přehled opisovačských složek v Donebauerské, donaueschingenské a strahovské partituru

Akt		Druh	Textový incipit	Donebauer	Donau- eschin.	Strahov
II,1	14	duet	<i>Ehi via buffone</i>	1/2	$\frac{1}{2}$	
		rec.	<i>Leporello. Signore. Vien qui</i>	* [2/2]	→ [1/2]	
II,2	15	tercet	<i>Ah taci, ingiusto core</i>	3/2	2/2	2/2
		rec.	<i>Amico, che ti par?</i>	* [4/2]	3/2	
II,3		rec.	<i>Eccomi a voi!</i>	→ * [4/2]	→ [3/2]	
	16	canzone	<i>Deh vieni alla finestra</i>	5/2	→ [3/2]	
		tta				
		rec.	<i>V'è gente alla finestra</i>	* [6/2]	→ [3/2]	
II,4		rec.	<i>Non ci stanchiamo</i>	→ * [6/2]	→ [3/2]	
	17	árie	<i>Metà di voi qua vadano</i>	7/2	4/2	4/2
II,5		rec.	<i>Zitto! lascia ch'io senta</i>	* [8/2]	→ [4/2]	→ [4/2]
II,6		rec.	<i>Ahi ahi! La testa mia!</i>	→ * [8/2]	→ [4/2]	→ [4/2]
	18	árie	<i>Vedrai, carino</i>	9/2	5/2	5/2
II,7		rec.	<i>Di molte faci il lume</i>	→ [9/2]	→ [5/2]	→ [5/2]
II,7-8	19	sextet	<i>Sola sola in buio loco</i>	10/2	6/2	6/2
		do t. 96				
		sextet	<i>Sola sola in buio loco</i>	11/2	7/2	7/2
		od t.97				
II,9		rec.	<i>Dunque quello sei tu</i>	* [12/2]	8/2	8/2
[II,8]						
	20	árie	<i>Ah pietà, signori miei</i>	→ [12/2]	→ [8/2]	→ [8/2]
II,10		rec.	<i>Ferma, perfido, ferma</i>	→ m [12/2]	→ [8/2]	→ [8/2]
[II,9]						
	21	árie	<i>Il mio tesoro intanto</i>	13/2	9/2	
II,11		rec.	<i>Ah, questa è buona</i>	m [14/2]	10/2	

II,12	22	duet	<i>O statua gentilissima</i>	15/2	11/2	11/2
		rec.	<i>Calmatevi, idol mio</i>	m [16/2]	12/2	
	23	rec.	<i>Crudele ! Ah no, mio bene!</i>	→ [16/2]	→ 12/2	
	23	accom. rondo	<i>Non mi dir, bell'idol mio</i>	→ [16/2]	→ 12/2	
II,13		rec.	<i>Ah, si segua il suo passo</i>	→ [16/2]	→ 12/2	16/2
	24	finále	<i>Già la mensa è preparata</i>	17/2	13/2	
				18/2 – od t. 139	14/2	
				19/2 – od t. 275	15/2	
	24	finále	<i>Ah sentite až po Ho fermo il core in petto t. 407- 514</i>	20/2 – od t. 407	16/2	
				21/2 – od 2/2 t. 514	17/2	
				22/2 – od t. 622	18/2	
				[23]/2 – od t. 740	19/2	

Vysvětlivky symbolů:

- * původní secco recitativ nahrazen verzí s doprovodem kvarteta
- m recitativ - ani původní ani s doprovodem kvarteta - se nedochoval
- [x/x] tato část netvoří samostatnou opisovačskou složku, je součástí uvedeně opisovačské složky
- m [x/x] tato část opisovačské složky se nedochovala

Z dosud uvedeného vyplývá, že strahovská a donaueschingenská partitura vznikly ve stejné kopistické dílně. Protože donaueschingenská partitura byla opsána v opisovačské dílně Antona Gramse, lze dedukovat, že i **strahovská partitura vznikla v pražské opisovačské dílně Antona Gramse.**³⁸

³⁸ VOLEK, Tomislav: *Mozartovec Anton Grams*, in: Hudební věda 28, 1991, č. 4, s. 321-324.

Z poznatku, že Donebauerská partitura byla psána větším počtem kopistů, vyplývá, že na její pořízení bylo málo času a bylo proto nutné angažovat kopistů více, což dokazuje i větší počet opisovačských složek (viz např. árie č. 17 a recitativy II,5-6). Dochovanou část strahovské partitury – jak již bylo uvedeno – psalo osm kopistů, kdežto první svazek donaueschingenské partitury jeden písař, druhý svazek písaři čtyři. Jedním z nich byl pravděpodobně sám Anton Grams, jehož písmo známe mj. z řady titulních listů hudebnin z jeho opisovačské dílny.

Jednou z hlavních otázek, které si tato studie klade, je objasnění **geneze souboru pražských opisů partitury *Dona Giovanniho*** na základě jejich vzájemných komparací. Poprvé se otázkou vzájemné vazby několika dobových pražských opisů v 60. letech 19. století obíral J. B. Gugler, připravující vydání partitury *Dona Giovanniho* poprvé podle autografu.³⁹ Později se otázkou pražských opisů zabývali Alfred Einstein⁴⁰ a Paul Nettl⁴¹, a to zvl. v souvislosti s Donebauer-, Donaueschingen- Partitur a Partitur Luigi Bassiho. Chronologií pražských pramenů a jejich relevantností pro kritickou edici se zabývali v 60. letech minulého století W. Plath a W. Rehm. Později konstatoval Manfred Schuler: „die Donaueschinger Partiturskopie stehe in direkter Abhängigkeit von der *Donebauerschen Handschrift*“⁴², „auf die *Donebauersche Handschrift* wird wohl auch die im Zweiten Weltkrieg in Verlust geratene Partitur aus dem Nachlaß von Luigi Bassi [...] zurückzuführen sein, ebenso wie die gleichfalls verlorengegangene Partitur des Stuttgarter Hoftheaters. In dieser Abhängigkeit darf ferner die Partitursabschrift aus dem Archiv Lobkowitz [...] gesehen werden, wenngleich die Anlage des äußeren

³⁹ GUGLER, Vorrede, s. V-XVII. K tomuto tématu viz též Guglerovy články v *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* v letech 1866, 1867, 1869, 1871 a 1876.

⁴⁰ KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Nachdruck der dritten, von Alfred Einstein bearbeiteten Auflage, Breitkopf & Härtel Leipzig 1989, s. 676.

⁴¹ NETTL, Paul: *Mozart in Böhmen*, Prag 1938, s. 163-165.

⁴² SCHULER, *Mozarts „Don Giovanni“ in Donaueschingen*, s. 68.

Schriftbildes eine völlig andere ist.“⁴³ V roce 2003 vytvořil W. Rehm v kritické zprávě k edici opery „Stemma-Versuch für die Quellen A bis F“. Opisy pražské provenience, označené jako B až D, řadí takto:

Quelle A [=autograf] → Zwischenquellen [?] → B [=Donebauerská partitura] → C [= donaueschingenská partitura] → Zwischenquellen [?] → D [=lobkovická partitura]⁴⁴

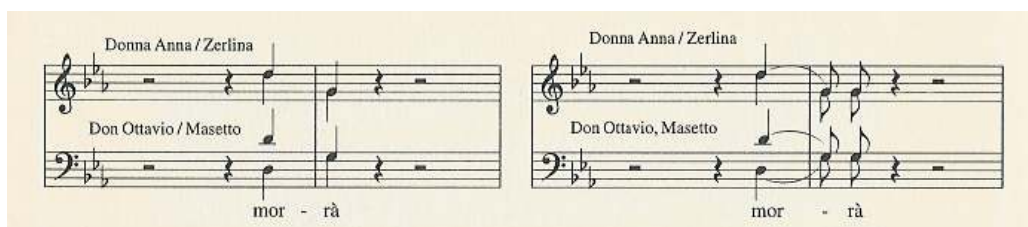
Rehmovo stemma lze nyní rozšířit o další pramen pražské provenience, tj. o strahovskou partituru. Pro její začlenění do stematu je nutné zjistit, v jaké vzájemné souvislosti je s autografem, s Donebauerskou, donaueschingenskou a lobkovickou partiturou. Z jejího srovnání s autografem vyplývá, že její grafická podoba a rozvržení taktů na stranu je valnou většinou odlišné. Naopak z komparace strahovské partitury s Donebauerskou a donaueschingenskou partiturou vyplývá, že **rozvržení všech dochovaných stran strahovské partitury je z hlediska počtu taktů, režijních poznámek ad. stejné jako v Donebauerské a donaueschingenské.** Uplatnění notačních zkratk je obdobné ve strahovské a v donaueschingenské partituře, v Donebauerské je užito notačních zkratk méně. Naopak lobkovická partitura se od čtyř pražských opisů v řadě aspektů odlišuje. V jejím případě je rozvržení taktů na stranu valnou většinou odlišné a režijních poznámek v ní je zaznamenáno více, v některých případech umístěných ovšem o několik taktů dříve než je tomu v autografu. Dodejme, že stejné grafické rozvržení jako Donebauerská, donaueschingenská a strahovská partitura má – až na drobné výjimky – i stuttgartská partitura, která však zde nebude uvažovaná jako komparační pramen, neboť má podložený německojazyčný text, nemá recitativy a patří zřejmě až do druhé etapy partitur, opsaných podle partitur pražské provenience.

⁴³ SCHULER, *Mozarts „Don Giovanni“ in Donauesschingen*, s. 69.

Významný detail, vypovídající mj. o chronologii Donebauerské, donaueschingenské a strahovské partitury, je v sextetu „Sola sola in buio loco“ (č. 19) v taktech 89-90 a 97-98 v partech Donny Anny, Zerliny, Dona Ottavia a Masetta. Zatímco v autografu, v Donebauerské a ve strahovské partituře je slovo „morrà“ notováno dvěma čtvrtěvými notama, opisovač donaueschingenské partitury si dovolil úpravu v tom smyslu, že druhou čtvrtěvou hodnotu rozdělil na dvě osminové a slabiku „rà“ dal zpívat až na druhou osminu.⁴⁵

Autograf, Donebauerská a strahovská partitura

Donaueschingenská partitura



Z uvedeného pro otázku geneze pražských partitur vyplývá: je nepochybné, že Donebauerská partitura byla opsána podle autografu a sama se stala předlohou jednoho či více pražských opisů. Dále je nesporná vzájemná vazba strahovské a donaueschingenské partitury: jsou graficky i z hlediska členění na opisovačské složky stejně řešeny a shodné znaky mají i pokud jde o vyznačování dynamiky, frázování, artikulace. Výše uvedený notační detail v sextetu („morrà“) vypovídá, že donaueschingenská partitura nebyla předlohou strahovské. Úvahu o možnosti, že tomu bylo naopak a strahovská partitura byla předlohou donaueschingenské, do jisté míry problematizuje

⁴⁴ Kritischer Bericht, II/5/17, s. 56.

⁴⁵ Z notového zápisu dvou osminových not ve vokálních partech nelze úplně s jistotou rozhodnout, zda se nejedná o dodatečnou úpravu týmhž kopistou, přičemž by původně zapsal notu čtvrtěvou a až poté ji opravil na dvě noty osminové.

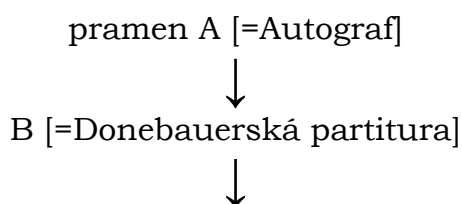
skutečnost, že v případě strahovské partitury není ve čtyřech z pěti dochovaných recitativů podložen text (s výjimkou jednoho taktu).

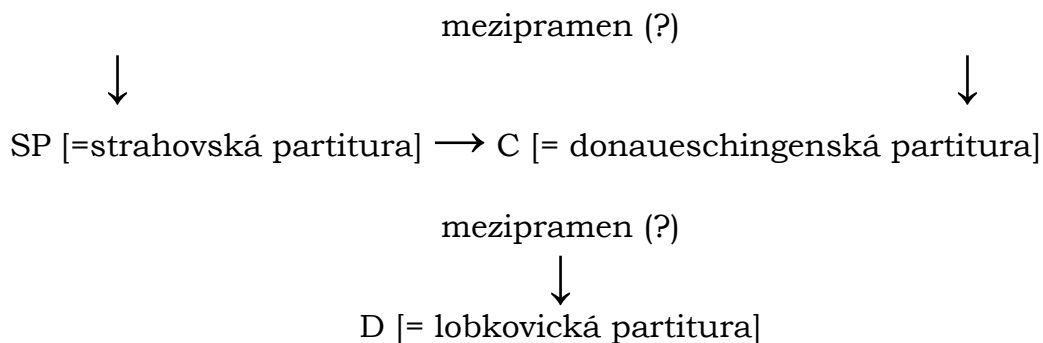
Vyvodit lze tudíž dva možné závěry:

- a) **Strahovská partitura, opsaná podle Donebauerské partitury, byla předlohou donaueschingenské partitury.** (Texty recitativů se v písářských dílnách mnohdy doplňovaly dodatečně.)
- b) **Strahovská partitura a donaueschingenská partitura byly opisovány paralelně v jedné dílně podle Donebaeuerské partitury.**

Dodejme, že je nutné připustit ještě možnost existence dnes neznámého pramene, opsaného podle Donebauerské partitury, který se mohl stát předlohou strahovské a donaueschingenské partitury.

Stemma včetně strahovské partitury





Vedle doplnění stemmatu pražských dongiovanniovských partitur dovoluje nález strahovské partitury konstatovat ještě některé další skutečnosti:

1. Všechny uvedené opisy - Donebauerská, donaueschingenská, strahovská a lobkovická partitura - samozřejmě používaly český papír, u kterého si museli notové osnovy vytvářet pomocí rastrálů.
2. Pražské opisovačské dílny musely disponovat značným počtem kvalifikovaných kopistů.
3. Příklad Masettovy árie č. 6: Jak známo, je to poslední Mozartem dokončené číslo opery. Z pojednávaných pražských opisů je obsahuje jen lobkovická partitura. Vzhledem k tomu, že fragment strahovské partitury postrádá celé 1. jednání, nevypovídá k této otázce nic.
4. Mozartův dodatečný doplněk v partu violoncella v Donebauer-Partitur. Jak známo, již J. B. Gugler se obíral otázkou autentičnosti violoncellového partu v taktech 799-803, 824-828, 831-836, 839-842 v Prestu 2. finále. Protože v autografu v těchto místech violoncellový part chybí, roste významně cena

Donebauer-Partitur, neboť teprve do ní Mozart v uvedených taktech violoncellový part doplnil. A jak si povšiml už Manfred Schuler, lze se s tímto hlasem setkat ve všech opisech partitur pražské provenience, nikoliv však ve vídeňském opisu.⁴⁶ Tuto konstataci doplníme ještě zjištěním, že tyto takty v partu violoncella obsahuje také stuttgartská a lobkovická partitura. (Ve strahovském fragmentu se tato část finále nedochovala.)

*

Vedle fragmentu partitury *Dona Giovanniho* se ve strahovské sbírce z této opery dochoval ještě jeden opis z 18. století, a to partitura **árie Zerliny „Batti, batti, o bel Masetto“** (č. 12; sign. XLVII A 59). Árii předchází posledních 11 taktů recitativu Zerliny počínaje slovy „Ma se colpa io non ho!“ (I,16), na jehož konci je připsáno „Sieque L´Aria“. K partituře je přiložen (bez vlastní signatury) samostatný part árie s generálbasovým doprovodem. Na titulním listu partitury je uvedeno: „Cavatina in F. | della Opera | Don Giovanni | a | Soprano | Due Violini | un Flauto obl: | un Oboe obl: | un Fagotto obl: | Due Corni di Caccia in F. | Due Viole | Violloncello [!] obligato | e | Basso. | Dal: Sig[nor]e Amadeo Mozart“. V pravém horním rohu je týmž písařem připsáno: „Zerlina | Batti batti o bel Masetto.“ Na konci partitury je u basového partu ozdobně napsáno „K“ [Kuchař]. Je velice pravděpodobné, že se jedná o šifru Jana Křtitele Kuchaře, jehož mnohé hudebniny – jak již bylo zmíněno – jsou ve sbírce dochovány. Skutečnosti, že se jedná o Kuchařův opis, nasvědčuje srovnání s další hudebninou, která se také dochovala ve strahovské hudební sbírce a na jejímž titulním listu je Kuchař podepsán jako kopista.⁴⁷ Partitura má rozměr 310 x 230 mm a byl

⁴⁶ SCHULER, *Mozarts „Don Giovanni“ in Donaueschingen*, s. 68.

⁴⁷ Titulní list: „Missa Choralis pro Defunctis descripta a Joanne Kucharz | organista mpria | Ao 1792. | mense Septembri“, CZ Pnm XLVI F 992. – Dále pro Kuchařův opisovačský výkon svědčí výše uvedená forma původního italského slova „segue“ –

pro ni použit papír s filigránem RCA a 3 půlměsíce, vokální part má rozměry 225 x 315 mm, použit byl stejný papír s filigránem 3 půlměsíce.

Zcela neobvyklé je pořadí nástrojů v partituře: „Corni in F“, „1. flauto“, „1. oboe“, „1. Fagotto“, „Violino 1mo“, „Violi[no] 2.“, „Viole“, „Violoncello obl.“, „Soprai“ [!], „Basso“.⁴⁸ Atypické pořadí nástrojů lze vysvětlit skutečností, že si opis pořizoval cembalista pro vlastní potřebu doprovazče. Atypické řazení hlasů mu poskytlo v případě hry této árie z partitury snazší přehled reálných hlasů. Jednalo se o partituru, kterou si pro své hudební aktivity opsál cembalista Kuchař a vokální part měla přednést některá z jeho žákyň? (Jak známo, Kuchař učil zpěv v řadě pražských šlechtických rodin a pořádal i veřejné hudební akademie.⁴⁹)

Hlavní význam tohoto pražského opisu árie Zerliny však spočívá v něčem jiném. Z jeho komparace s autografem, Donebauerskou, donauerschingskou a lobkovickou partiturou totiž vyplývají určité detaily k otázce rozdílu pražské a vídeňské verze opery.

1. Árie obsahuje - stejně jako její opis v Donebauerské, donauerschingské a lobkovické partituře - takty 78-85, které Mozart v rámci vídeňské verze škrtl.
2. V t. 86 je v autografu po vídeňském škrtu Mozartem nově vepsána v partu hoboje čtvrtová nota f^2 . Tak je toto místo notováno i v Neue Mozart Aausgabe, ovšem v souladu s edičními zásadami v hranatých závorkách, a v podčarové poznámce je o této notě uvedeno: „Von Mozart selbst

zde „sieuque“ – na konci recitativu árie. Ve zmíněném Kuchařově opisu Missy Choralis pro Defunctis je několikrát užívána forma „Sieque Sanctus“, „Sieque Agnus“. Přípisy „Sieuque“ jsou rovněž uplatněny v partituře *Idomenea*, která se také dochovala ve strahovské hudební sbírce a která byla pravděpodobně rovněž opsána Kuchařem (CZ Pnm XLVII E 82).

⁴⁸ V Mozartově autografu je toto pořadí nástrojů: Violini [1,2], Viole, 1 flauto, 1 Oboe, 1 fagoto, 2 Corni in f, Violoncello obligato, Zerlina, Bassi.

notierter Anschluß für den Strich“. Ve strahovském opisu této árie a v Donebauerské, donaueschingenské a lobkovické partituře je v tomto taktu celotaktová půlová pauza, což odpovídá původní pražské verzi.

3. Na začátku druhého dílu árie (6/8 takt) je v 60. taktu strahovského opisu uvedeno „piu moto“ [!], zatím co v autografu není označení žádné. V Donebauerské partituře je na tomto místě připsáno – nepochybně dodatečně a jinou rukou – „Alleg[ret]to“ (což převzala NMA), v Donaueschingenské partituře „All[egr]o“ a v lobkovické partituře - stejně jako ve strahovském opisu - „piu moto“.
4. V t. 25-27 jsou v autografu a v Donebauerské partituře v partu horen zapsány půlové noty d^2 , spojené ligaturami až po čtvrtovou notu s tečkou d^2 t. 28. Avšak v donaueschingenské a v lobkovické partituře i ve strahovském opisu árie horny v taktech 25-27 nehrají, až v t. 28 mají čtvrtovou notu s tečkou.
5. V předposlením taktu árie (t. 98) je v partech flétny, hoboje a fagotu v autografu - stejně jako v Donebauerské partituře (zde s výjimkou hoboje) - zapsáno „p“. Naproti tomu ve strahovském opisu a v donaueschingenské partituře je zapsáno „pp“, pravděpodobně analogicky podle dynamiky u smyčců.
6. Nejvíce odlišností mezi autografem a pražskými opisy se v případě této árie týká artikulace. Zvláště ve frázování vykazují pražské opisy nejvíce společných odlišností od autografu.

⁴⁹ JONÁŠOVÁ, Milada: „*Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner*“-

Z uvedeného je zřejmé, že Mozart pro vídeňské provedení *Dona Giovanniho* nejen doplnil dvě árie, duet a recitativy, ale v některých detailech zasahoval drobnými korekturami i do jiných čísel. U této árie „Batti, batti o bel Masetto“ to dokládají takty 25-27 a 86, doplněné v partu horen a hoboje zřejmě až ve Vídni.

*

Ve strahovské sbírce se dochovaly ještě další opisy jednotlivých částí *Dona Giovanniho*, pocházející však až z první poloviny 19. století. Ze 40. let 19. století je zde soubor 16 árií s klavírním doprovodem, mezi nimiž jsou i tři árie s recitativy z Mozartova *Dona Giovanniho*, u nichž je podložen i český překlad: árie Dona Ottavia „Il mio tesoro“ („Darmo to biedovánj“; č. 21), recitativ a rondo Donny Anny „Crudele! Ah no mio bene“ - „Non mi dir“ („Ukrutná? Ó nemilenče!“ - „Rozmilý v každinké dobie“; č. 23) a árie Donny Anny „Or sai chi l'onore“ („Ty znáš vraha zlého“; č. 10).⁵⁰ Opis árie Leporella „Madamina! Il catalogo è questo“ (č. 4) s doprovodem klavíru pochází z doby kolem 1850.⁵¹ Z 2/4 19. století se dochoval opis hlasů krátkého duetu Donny Anny a Dona Ottavia „Or che tutti, o mio tesoro“ z 2. finále opery, jemuž byl podložen latinský text „O Maria Virgo pia“.⁵²

Ve sbírce se nachází také rukopisný klavírní výtah této opery, pořízený Janem Křtitelem Kuchařem, a tisk klavírního výtahu, pořízeného Karlem Zulehnerem. Samostatně se dochoval také klavírní výtah přede hry, opsaný vídeňským kopistou Laurentem Lauschem. Na jeho titulním listu je jím psaná dedikace komtese Antoinettě de Hadik.

K biografii Jana Křtitele Kuchaře, s. 336-337.

⁵⁰ Národní muzeum - České muzeum hudby, sign. XLVI D 319.

⁵¹ tamtéž, sign. XLVII B 423.

⁵² tamtéž, sign. XLVII C 203.



Mezi strahovskými hudebninami se dochovalo také Offertorium in Es pro soprán, alt, tenor, bas na slova „Bone pastor pater vere“, které je kontrafaktem sestetta „Sola, sola in buio loco“. Hudebnina byla původně součástí sbírky Františka Kříčka, regenschoriho v Radoníně.

*

Komparace strahovského fragmentu *Don Giovanni* s autografem, Donebauerskou, donaueschingenskou a lobkovickou partiturou v jednotlivostech

Recitativy ve strahovském fragmentu

Jednou ze zvláštností strahovské partitury je, že v recitativních partiích není - kromě recitativu „Di molte faci il lume“ (II,7) – zapsán text. Zřejmě ho měl psát jiný člen opisovačské dílny a už k tomu nedošlo. V recitativu „Dunque, quello sei tu“ (II,9) před árií Leporella jsou v 9. taktu, tj. v posledním taktu na stránce, zapsána pouze slova Dona Ottavia „no, no, a [me]“. Na některých místech nejsou uváděna ani jména osob, která se v tu chvíli podílejí na recitativu.

Odlišnosti v počtu notových osnov na stranu partitury

Zvláštní typ odlišností strahovské partitury (dále **SP**) od autografu (dále **A**) si vynutila skutečnost, že zatímco Mozart použil v A papír s předtištěnými 12 notovými osnovami, pražští opisovači strahovské partitury museli na svůj papír osnovy teprve sami narýsovat pomocí rastrálů. Obvykle jich narýsovali deset, pouze ve dvou číslech (tercet, č. 15 a finále, č. 24) byly v A a v SP použity papíry různého typu, ale se stejným počtem notových osnov na stranu, tj. 12.

V sextetu „Sola sola in buio loco“ (č. 19) pražským opisovačům nestačilo 10 notových osnov na stránce, neboť v onom čísle Mozartovy kompozice byl skladatelem použit znatelně větší počet hlasů. Ostatně v tomto čísle nestačilo obvyklých 12 předtištěných osnov ani Mozartovi, neboť obsazení si jich vyžadovalo 17. Svůj původní záměr notovat do partitury i část dechových nástrojů později změnil. Svědčí o tom skutečnost, že u dvou osnov nejdříve uvedl, že na nich budou notovány „2 Clarinetti“ a „Fagotti“, pak však v těchto osnovách jejich party nenotoval. V notovém zápisu tohoto čísla tak došlo k pozoruhodné shodě mezi A a SP, neboť v obou případech zde muselo pro zápis stačit 10 osnov a skupina všech dechových nástrojů a tympanů byla notována zvlášť. Žel, v obou případech se tyto oddělené zápisy partů dechů a tympanů ztratily. V SP však na ně zůstala pozoruhodná památka v podobě poznámky nad notačním systémem na první straně sextetu, která je zčásti v češtině: „bläsende gsau extra psany“ [jsou extra psány], což věcně odpovídá Mozartově poznámce v autografu: „NB alle blasInstrumenten extra“. Pro srovnání: V Donebauerské partituře má toto číslo papír s 12 osnovami, avšak použito bylo jen deset, žádný z dechových nástrojů není na první stránce ani zmíněn, ani tu není žádná poznámka o jejich umístění „extra“, avšak právě v tomto opise *Dona Giovanniho* se záznam dechových nástrojů dochoval, a to na konci 3. svazku.⁵³ V donaueschingské partituře byl použit papír s 10 osnovami a zápis

dechů a timpanů je řešen obdobně jako v SP a v Donebauerské partituře, na první stránce partitury tohoto čísla však o tomto řešení žádná poznámka není. I v případě této kopie – stejně jako v lobkovické partituře – se „extra“ psané hlasy naštěstí dochovaly.

V dochované části finále II v SP se objevuje obdobný notační problém jako u č. 19. Použitý notový papír má 12 osnov, avšak v této části finále je uplatněno hlasů 17, a proto určitá skupina hlasů musela být notována jinde. Mozart to v A vyřešil takto: 3 Tromb a Timp napsal na zvláštní papíry, které se opět bohužel nedochovaly. V SP byly tři střední osnovy partitury na každé stránce vyhrazeny pravděpodobně Ob, Cl a Fag, avšak ty zde pak notovány nebyly. V prvním taktu na každé straně partitury byly v těchto osnovách zapsány celotaktové pauzy. Rovněž party Cor, 3 Tromb a Timp byly psány na zvláštní papír. Zápis pojednáváného úseku v Donaueschingen-Partitur se od SP liší pouze tím, že ve všech taktech uvedených tří osnov jsou vepsány celotaktové pauzy. V Donebauer-Partitur je tento úsek notačně řešen stejně jako ve Strahov- a Donaueschingen-Partitur, tj. skupina dechů – kromě Fl I II - je psána zvlášť (particell, obsahující Oboe, Clarinetti, Fagotti, Corni in B, Clarini a Timpani, je přivázán k partituře na konci 4. svazku) a tři prázdné osnovy v partituře mají celotaktové pauzy zapsané obdobně jako v Donaueschingen-Partitur.

Vztah SP a dalších pražských opisů ke škrtnům a kompozičním změnám v autografu

V A existují – z hlediska námi zkoumané problematiky vztahu s pojednáványými pražskými opisy – tři druhy škrtnů a kompozičních změn:

⁵³ Pouze do prvního taktu těchto dvou prázdných osnov byl později jinou rukou – patrně jen pro orientaci – notačně zaznamenáno znění (1. takt) partů fléten a fagotů.

1. vzniklé v průběhu kompozice před pražským provedením,
2. vzniklé po pražské premiéře,
3. související s autorskou úpravou opery pro vídeňské provedení.

1. Do SP (a do Donebauerské partitury) převzaté autorské změny

- a) v recitativu „Di molte faci il lume“ (II,7) v partu Donny Elviry na slova „Rimanti anima bella“ a v basovém doprovodu škrť od druhé čtvrtiny t. 8 do t. 9, za který zapsáno znění nové,
- b) v tercetu „Ah taci, ingiusto core“ (č. 15) v partu Dona Giovanniho v t. 37-39 změna melodické linky při slovech „o gioia bella“,
- c) v duetu Dona Giovanniho a Leporella „O statua gentilissima“ (č. 22) v partu Leporella v t. 100-101 a v t. 104 změna melodické linky při slovech „andiamo via di qui“ a změna v partu vla I v t. 103.

2. Do SP nepřevzatá autorská změna

Jde o t. 43 v partu fléten v duetu Giovanniho a Leporella „O statua gentilissima“ (č.22). Vzhledem k tomu, že původní znění je vedle SP rovněž v Donebauerské a donaueschingenské partituře, je zřejmé, že Mozart provedl tuto úpravu až po premiéře nebo v souvislosti s vídeňským provedením. (V kritické edici je zapsáno znění korigované, kritická zpráva změny v tomto taktu nekommentuje.) Z tohoto zjištění vyplývá, že Mozart ještě po

premiéře – a možná až v souvislosti s vídeňským provedením – v detailech do autografu dále zasahoval.

NMA
(A)

SP

3. Součástí SP jsou pochopitelně i části, které Mozart v A škrtl v souvislosti s vídeňským provedením.

Jedná se o

- 1) t. 470–473 v partu violoncell/basů je Finále II,
- 2) t. 477–481 („vide“) všech partů ve finále II,
- 3) t. 503–507 („vide“) všech partů ve finále II.

Drobné odlišnosti lze najít také u tempových označení, např. v tercetu „Ah taci ingiusto core“ (č. 15) je v SP (a v donaueschingské partituře a v citovaném strahovském klavírním výťahu) uvedeno „Andante“, zatímco v A je zapsáno „Andantino“. Pokud jde o dynamická a artikulační znaménka v SP jsou v souladu se záznamy v Donebauerské a donaueschingské partituře. V lobkovické partituře jsou dynamická znaménka zapsána pečlivěji, tj. u více nástrojů. Frázování je v několika případech v SP jinak řešeno než v A, avšak

opět v souladu s Donebauerskou, donaueschingenskou a lobkovickou partiturou.

*

Nově nalezený fragment partitury *Dona Giovanniho*, dochovaný ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově, je dalším dobovým opisem této opery z 80. let 18. století. Vedle Donebauerské, donaueschingenské a lobkovické partitury (jakož i stuttgartské partitury, které byl předlohou pražský opis) se jedná o další pramen pražské provenience, vzniklý v návaznosti na premiéru *Dona Giovanniho* v Praze. Fragment, obsahující dnes pouze čísla 2. jednání, začíná árií Dona Giovanniho „Metà di voi qua vadano“ (č. 17), přestože je v něm obsaženo již terceto „Ah taci, ingiusto core“ (č. 15), které bylo při vazbě chybně zařazeno až za árii 17, a končí slovy Dona Giovanniho ve finále: „Ho fermo il core in petto.“ V partituře je dochováno 7 z 11 čísel a 5 ze 14 recitativů 2. jednání opery. V některých recitativech není zapsán text. Studie dokazuje, že strahovská partitura pochází stejně jako donaueschingenské partituře z opisovačské dílny Antona Gramse a že se na jejím vzniku podílelo osm kopistů. Je možné, že partitura původně náležela Janu Křtiteli Kuchařovi, který si ji dal pořídit, aby měl předlohu pro vytvoření klavírního výtahu. Z komparací vyplývá, že strahovská partitura byla pravděpodobně opsána podle Donebauerské partitury a buď byla předlohou donaueschingenské partituře nebo obě partitury vznikaly v téže opisovačské dílně současně. Nasvědčuje tomu stejné rozvržení taktů na stránkách tří uvedených partitur, strahovská a donaueschingenská partitura mají dokonce shodná číslování opisovačských složek atd. Odlišnosti vzhledem k autografu jsou ve strahovské partituře nepatrné. Komparace pražských opisů s autografem dále prokázala, že Mozart v detailech zasahoval do autografu ještě po pražské premiéře *Dona Giovanniho*.

5. La clemenza di Tito *

Druhá opera, napsaná Mozartem pro Prahu, byla spjata s korunovačními oslavami v roce 1791 v Praze. Už na jaře 1791 byly zahájeny přípravy korunovace Leopolda II. českým králem a v rámci oslav měla zaznít také opera. Překvapivě však až 8. července byla mezi stavovskou divadelní komisí a impresáriem Domenicem Guardasonim uzavřena smlouva, že k oslavám zajistí slavnostní operu pražský operní impresário. Nález této smlouvy, učiněný Tomislavem Volkem, opravil až do roku 1960 tradovaný výklad, že operu u Mozarta objednaly české stavy.¹ Ve skutečnosti ve smlouvě Mozartovo jméno vůbec uvedeno není, zato tam jsou zmíněna jména několika slavných kastrátů té doby, které se měl Guardasoni pokusit angažovat v Itálii. Pokud se týká libreta, měl je napsat nějaký slavný autor, kdyby to však z časových důvodů nebylo možné, pak měl Guardasoni dát zkomponovat operu na námět *La clemenza di Tito* od Pietra Metastasia.

10. července odjel Guardasoni do Vídně, aby v rychlosti sehnal nějakého skladatele korunovační opery. K dalšímu průběhu událostí byl dosud nalezen jen jeden dokument a ten je navíc ve svých údajích problematický. Jedná se o nedatovaný dopis Antonia Salieriho knížeti Paulu Antonu Esterházymu, pocházející patrně ze srpna 1791.² Salieri v něm knížeti sděluje, že ho ve Vídni „pětkrát“ navštívil pražský impresário s prosbou, aby zkomponoval operu k pražské korunovaci

* Tato kapitola bude publikována v německé verzi *Eine unbekannte Prager Abschrift der La clemenza di Tito-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters* ve sborníku mezinárodní konference „Bohemikální aspekty života a díla W.A. Mozarta“ (Praha 27.-28. října 2006).

¹ VOLEK, Tomislav: *Über den Ursprung von Mozarts Oper La clemenza di Tito*, in: Mozart-Jahrbuch 1959, Salzburg 1960, s. 274–286.

² Dokument byl poprvé publikován v *The Acta Musicalia of the Esterházy Archives* (Nos. 101-152), in: *The Haydn Yearbook* XV (1984), s. 153n., Howard Chandler Robbins LANDON: *1791. Mozart's Last Year*, London und New York 1988, s. 84-101; EISEN, Cliff: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda. Neue Folge*, in: NMA X/31/2, Kassel etc. 1997, s. 70-72.

(„[...] ho ricusato di scriber l'opera che si prepara per l'incoronazione di Boemia, per la qual'opera l'Impresario di Praga è stato cinque volte da me per pregarmi di accettare l'impegno coll esibizione di duecento zecchini, impegno ch'io non potei assumere perchè mi trovavo solo a servire il teatro imperiale“). Salieri měl jako dvorní kapelník na takovou objednávku pochopitelně přednostní právo, přesto nepochybně nadsazoval pokud se týká počtu Guardasoniho návštěv. Během jedno- až dvoudenního vídeňského přerušení cesty do Itálie ho nemohl Guardasoni jít přemlouvat pětkrát. Salieri své údajné odmítnutí objednávky paradoxně odůvodnil svým rozhodnutím pracovat pouze pro císařské divadlo („perchè mi trovavo solo a servire il teatro imperiale“). Nabídku však přijal Mozart, přestože v té době už pracoval na dvou náročných dílech – na *Kouzelné flétně* a na *Requiem*. Nutila ho k tomu i jeho tíživá finanční situace.

O šest neděl později, tj. 28. srpna, přijel Mozart do Prahy v doprovodu Konstance a svého žáka Franze Xavera Süßmayra, který mu pomáhal s komponováním recitativů. V následujících dnech nastudovával v divadle dokončená čísla opery a komponoval zbývající části. K tomu ještě 2. září řídil v Nostitzově divadle představení svého *Dona Giovanniho*. Premiéra opery *La clemenza di Tito* se uskutečnila v den korunovace 6. září. Zpívali v ní členové Guardasoniho souboru a dvě jím v létě angažované pěvecké hvězdy z Itálie, Marie Marchetti-Fantozzi v roli Vitellie a kastrát Domenico Bedini v roli Sesta. Vídeňským dvorem však nebyla opera pozitivně přijata. Dokládá to i dodatečná žádost Guardasoniho stavovské divadelní komisi o odškodné, v níž impresário uvedl, že do inscenace opery mnoho investoval a nezájmem dvora se cítil poškozen. Ve vyjádření komise je vskutku uvedeno, že u dvora se ukázal proti Mozartově skladbě „předpojatý odpor“. Mezi jmény členy komise, která impresáriu žádost podpořila, nalezneme vedle tehdejšího nejvyššího purkrabí hraběte Rottenhana hrabata Künigla, Sweertse, Unwertha a barona Henneta. Je možné, že zde sehrála svou roli i skutečnost, že všichni

jmenovaní členové komise byli Mozartovi zednářští spolubratři. Guardasoni odškodnění dostal a další užitek měl z toho, že Pražané měli k Mozartovým operám včetně jeho *Tita* jiný vztah než panovnický dvůr. Pražským publikem byl přijat nadšeně, jak dokládá i Mozartův dopis Konstanci ze 7. října 1791, v němž jí líčí přijetí *Kouzelné flétny* při jejím prvním uvedení ve Vídni a o provádění *Tita* v Praze cituje z dopisu klarinetisty Antona Stadlera z Prahy:

„[...] das sonderbareste dabei ist, das den abend als meine neue Oper mit so vielen beifall zum erstenmale aufgeführt wurde, am nemlichen abend in Prag der Tito zum leztenmale auch mit ausserordentlichen beifall aufgeföhret worden. – alle Stücke sind applaudirt worden. – der Bedini sang besser als allezeit. – das Duettchen ex A von die 2 Mädchens wurde wiederhollet – und gerne – hätte man nicht die Marchetti geschonet – hätte man auch das Rondò repetirt. – dem Stodla wurde |: O böhmisches wunder! – schreibt er :| aus dem Parterre und so gar aus dem Orchestre bravo zugerufen. [...]”³

Pražský úspěch opery dokládá i první Mozartův životopisec František Xaver Němeček:

„*La Clemenza di Tito* wird in ästhetischer Hinsicht als schönes Kunstwerk, für die vollendeteste Arbeit Mozarts gehalten. Mit einem feinen Sinne faßte Mozart die Einfachkeit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus, und der ganzen Handlung auf, und übertrug sie ganz in seine Komposition. Jeder Theil, selbst die gemäßigte Instrumentalparthie trägt dieses Gepräge an sich, und vereinigt sich zu der schönsten Einheit des Ganzen.“⁴

S výjimkou prvních představení pro dvůr a s ním spjaté dvořanské publikum měl tedy Mozartův *Titus* v Praze úspěch, a proto

³ Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gasetmtausgabe*, hrsg. Wilhelm A. BAUER a Otto Erich DEUTSCH, sv. IV, Kassel etc. 1963, č. 1193, s. 157.

⁴ NIEMETSCHKE, Franz Xaver: *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Prag 1798, s. 73.

nepřekvapuje zjištění, že se opera záhy šířila v mnoha opisech. V kritické zprávě Franze Gieglinga k edici *La clemenza di Tito* v rámci Neue Mozart Ausgabe je vedle autografu evidováno 21 dobových opisů partitury⁵, z nichž jako bohemikální autor kritické zprávy označuje:

1. **Quelle C** - partitura „lobkovická“, nyní uložená v roudnické hudební sbírce v Nelahozevsi, sign. X D e 9,
2. **Quelle C¹** [!] - partitura z pozůstalosti Mozartova syna Karla, nyní uložená v Biblioteca Mozartiana v Internationale Stiftung Mozarteum v Salcburku, sign. N.M. 10b,
3. **Quelle F** - partitura v knihovně benediktinského opatství v Melku, sign. IV 202,
4. **Quelle S** – partitura v Zentralbibliothek v Curychu, sign. Mus BAZ 756:1,
5. **Quelle T** - partitura v Okresním archivu ve Strakoniciích (sign. ZVON 21 A), pocházející však až z 19. století.

Dva z uvedených opisů - **Quelle S** a **Quelle C¹** – byly celé nebo aspoň částečně pořízeny v pražské Gramsově kopistické dílně (viz kap. IV.1). Tzv. „curyšská“ partitura byla opsána někdy v letech 1791-1795 a Gieglingem je překvapivě řazena až jako pramen **S**! Pravděpodobně k tomu vedla autora kritické zprávy skutečnost, že partitura je neúplná, nezahrnuje 2. jednání a secco recitativy. Partitura z pozůstalosti Karla Mozarta, která ve skutečnosti představuje konvolut jednotlivých čísel opery, opsaných různými písaři v různé

⁵ GIEGLING, Franz: *La clemenza di Tito*, Kritischer Bericht, NMA II/5/20, Kassel etc. 1994. Kritickou edici opery Franz Giegling publikoval v roce 1970.

době, obsahuje také kvinteto „Deh conservate o Dei“, na jehož titulním listu je k rozpoznání špatně čitelný zápis „in Prag / zu haben bey Anton Grams / im goltzischen Haus No. 716“. Rovněž písářská ruka a použitý český papír vykazují bohemikální původ opisu tohoto čísla. Bohemikální původ se podařilo autorce této práce zjistit také v případě **pramene D**, partitury uložené ve Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz v Berlíně.

K těmto bohemikálním pramenům lze nyní připojit ještě jeden, který autor kritické zprávy neznal a tudíž ho nezmiňuje. Je jím strahovský fragment partitury. Není sice datován, ale vznikl – jak si ukážeme - nepochybně záhy po pražské premiéře v roce 1791.

Dochovaná část partitury byla ve 20.-30. letech 19. století svázána do jednoho svazku a na jeho měkké papírové desky bylo rukou strahovského regenschoriho Jana Nepomuka Gerlacha Strniště napsáno: „Piecen aus der Oper Titus von W.A.Mozart. Partitur (Manca) Gerlaci Strnistie mpria Strahof.“ Slovo „manca“ nebo též „mancum“, které se v téže sbírce objevuje také na fragmentech partitur *Dona Giovanniho* a *Idomenea*, používal Strniště k označení partitur, které byly už za jeho působení neúplné.

[Obrazová dokumentace]

Titulní list strahovské partitury *La clemenza di Tito*

Dochovaný fragment partitury má signaturu XLVII A 491 a obsahuje 94 nepaginovaných listů q-formátu, tj. 188 stran o rozměrech 285, resp. 290 x 220 mm. Byly použity čtyři druhy papíru:

1. s filigránem tři půlměsíce a písmena REAL a na protější straně luk a šíp a písmena MA byl na něj opsán duet Sesta a Vitellie „Come ti piace imponi“ (č. 1) a particele dechů k sestetu se sborem z finále 2. aktu (č. 26),⁶
2. s filigránem tři půlměsíce a na protější straně písmena G RA s ozdobným znakem, na nějž byl opsán tercet Sesta, Vitellie a Publia „Se al volto mai ti senti“ (č. 14),⁷
3. s filigránem tři půlměsíce a písmena REAL a na protější straně písmena GL s ozdobným znakem, na nějž byl opsán sbor „Che del ciel, che degli Dei“ (č. 24),⁸
4. hrubší s filigránem šesticípá hvězda a půlměsíc, na nějž byla opsána árie Annia „Tu fosti tradito“ (č. 17).⁹

Strany partitury na českém papíru (typ č. 4) mají po 12 osnovách, na „vídeňských“ (resp. severoitalských) papírech (typ č. 1-3) po 10 (duet a particele dechů), resp. po 12 osnovách (tercet a sbor). Na českém papíru byly osnovy vyznačeny ručně rastrálem, na „vídeňských“ (resp. severoitalských) byly tištěny. Fragment zahrnuje dvě čísla z 1. jednání a tři čísla z 2. jednání, včetně particele dechů k sestetu a sboru z 2. finále.

⁶ Filigrán č. 91 („Wien 1787“), viz TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, in: NMA X/33/2, Textband, Kassel etc. 1992, s. 43.

⁷ Filigrán č. 106 („Wien 1791“), in TYSON, s. 49.

⁸ Filigrán č. 104 („Wien 1791“), in TYSON, s. 49.

⁹ Filigrán č. 107 („Prag 1791“), in TYSON, s. 49.

Tab. Přehled dochovaných (a chybějících) čísel opery

Akt	Č.	Role	Dochovaná čísla		Chybějící čísla	
Ouv.						
I,1	1	V, S	duet	<i>Come ti piace</i>		
	2	V			árie	<i>Deh se piacer</i>
	3	Sa, A			duettino	<i>Deh prendi</i>
	4				marcia	
	5				coro	<i>Serbate, o Dei custodi</i>
	6	T			árie	<i>Del più sublime soglio</i>
	7	Sa, A			duetto	<i>Ah, perdona</i>
	8	T			árie	<i>Ah, se fosse intorno</i>
	9	S	árie	<i>Parto</i>		
	10	V, A, P			tercet	<i>Vengo, aspetate</i>
	11	S			rec.	<i>O Dei, che smania</i>
	12				finále	<i>Deh conservate, oh Dei!</i>
II,1	13	A			árie	<i>Torna di Tito a lato</i>
	14	V, S, P	tercet	<i>Se al volto</i>		
	15				coro	<i>Ah grazie si rendano</i>
	16	P			árie	<i>Tardi s'avvede</i>
	17	A	árie	<i>Tu fosti tradito</i>		
	18	S, T, P			tercet	<i>Quello di Tito è il volto</i>
	19	S			rondo	<i>Deh, per questo istante</i>
	20	T			árie	<i>Se all' impero, amici Dei!</i>
	21	Sa			árie	<i>S'altro che lagrime</i>
	22	V			rec. A	<i>Ecco il punto, o Vitelia</i>
	23	V			rondo	<i>Non, più di fiori</i>
	24		coro	<i>Che del ciel</i>		
	25	T			rec.	<i>Ma, che giorno</i>
	26				finále	<i>Tu, è ver , m'assolvi</i>
			particel dechû			

Zkratky pro označení rolí:

T	Tito
V	Vitellia
S	Sesto
Sa	Servilia
A	Annio
P	Publio

(Do tabulky nebyly zahrnuty secco recitativy, neboť žádný není součástí strahovského fragmentu.)

Ve fragmentu lze odlišit tři kopisty:

1. Kopista, mnou určený jako **Jan Křtitel Kuchař**, zapsal na vídeňském papíru duet Sesta a Vitellie „Come ti piace imponi“ (č. 1), tercet Sesta, Vitellie a Publia „Se al volto mai ti senti“ (č. 14), sbor „Che del ciel, che degli Dei“ (č. 24) a particele dechů k sestetu se sborem z finále 2. aktu (č. 26). U terceta chybí 1. list a s ním i takty 1.-5. Podobně partitura duetu „Come ti piace imponi“ začíná na versu prvního listu a strana recto zůstala prázdná. K tomu se nabízejí dvě vysvětlení: na tuto stranu měl být napsán titulní list samostatně opsaného čísla nebo bylo vynecháno místo na recitativy. To, že dochovaná hudebnina byla původně zamýšlena jako kompletní opis partitury celé opery, dokládá mj. dochovaný opis particele dechů.
2. **kopista A** opsal árii Annia „Tu fosti tradito“ (č. 17),
3. **kopista B** árii Sesta „Parto ma tu ben mio“ (č. 9), přičemž oba (kopista A i B) použili český papír.

U Jana Křtitele Kuchaře i kopistů A a B lze pozorovat úspornost v rozvržení počtu taktů na stránku a pečlivost opisu, což potvrzuje skutečnost, že partitura nebyla psána - na rozdíl např. od partitury lobkovické nebo partitury v pozůstalosti Karla Mozarta - profesionálními kopisty s primární myšlenkou na honorář, stanovovaný podle počtu popsaných archů. Z toho důvodu mohli kopisté strahovské partitury velmi svědomitě a písarsky úhledně ve všech hlasech opisovat všechny ozdoby, artikulaci, dynamická znaménka atd. Taktové čáry psali do každé osnovy zvlášť, podobně jako Mozart v autografu. Teprve později byly rukou G. Strniště taktové čáry jednotlivých osnov propojeny tak, aby prostupovaly všemi osnovami.

Ve strahovské sbírce se **samostatně** dochovaly ještě Kuchařem opsaná partitura dueta Servillie a Annia „**Ah perdona al primo affetto**“¹⁰ a partitura a partitel pro soprán s basovým doprovodem árie Annia „**Tu fosti tradito**“¹¹. Každá z hudebnin má na 1^r nadepsaný italsky titulní list a Kuchař i zde uplatnil svůj zvyk zapisovat u samostatných opisů na 1^r vpravo nahoře textový incipit árie. U árie Annia „Tu fosti tradito“ je zřejmé, že opis měl sloužit k samostatnému provozování, neboť vedle partitury se dochoval také vokální partitel. Takový materiál mohl být určen jak k provedení v rámci nějaké hudební akademii, tak ke studijním účelům. Víme, že se Kuchař věnoval také pedagogické činnosti, vyučoval v předních šlechtických rodinách zpěvu a hře na klavír. Tato jeho činnost je doložena v rodinách Buquoyů, Hartigů, Maglianiů a Příchovských. Zpěv studovala u Kuchaře i výborná pražská pěvkyně hraběnka Eleonora von Magliani nebo významná umělkyně Teresa Strinasacchi, která vystupovala na předních italských scénách. V letech 1793 až 1797 byla členkou pražské Guardasoniho společnosti a patřila zde k „besten

¹⁰ CZ Pnm XLVII A 49.

¹¹ CZ Pnm XLVII A 478.

Sängerinnen in der Schule unsers berühmten Kucharž.“¹² Opisy samostaných árií tedy Kuchař nepochybně pořizoval pro své žákyně, což s největší pravděpodobností platí i o zmíněné árii „Tu fosti tradito“.

V případě partitury dueta „Come ti piace imponi“ a sboru „Che del ciel, che degli Dei“, opsaných Kuchařem a vevázaných do strahovského fragmentu, lze konstatovat, že mají srovnatelnou grafickou podobu jako dva Kuchařovy opisy dochované v strahovské sbírce zcela samostatně, a to duet „Ah perdona al primo affetto“ a árie „Tu fosti tradito“. Notový zápis totiž vždy začíná až na versu první strany, přičemž recto zůstalo bez jakéhokoli zápisu. Je možné, že na recto zamýšlel Kuchař vytvořit titulní list hudebniny, pak by se jednalo o samostatné opisy jednotlivých čísel, které neměly být – ani posléze Strništěm – dále zapojovány do žádného celku, nebo tam chtěl napsat předcházející secco recitativy, k čemuž pak nedošlo. Pravděpodobně i Kuchařův opis tercetu, vevázaný do fragmentu partitury, mohl být takto zamýšlen. (O věci se nelze vyjadřovat určitěji, protože se nedochoval první list hudebniny, ale vzhledem k tomu, že chybí pouze prvních pět taktů skladby, je zřejmé, že byly napsány na verso první strany a na rectu mohl být zapsán titulní list.)

Jedna z podstatných otázek je, k jakému účelu byla jednotlivá čísla a particele dechů, vevázaných do jednoho celku Strništěm, opsány. Dvě árie (č. 9 a 17), opsané kopistou A a B a vevázané do svazku G. Strništěm, nebyly původně zamýšleny jako součást celku partitury opery. Potvrzuje to skutečnost, že árie Annia „Tu fosti tradito“ byla opsána vedle kopisty A v jiném exempláři také Kuchařem a dochovala se ve strahovské sbírce samostatně. Po těchto zjištěních lze mít za možné, že původní vrstvu partitury opery představovala všechna čísla a particele dechů, opsané J. K. Kuchařem. Ale za jakým účelem Kuchař tyto opisy pořizoval? Hudebnina nenese žádné známky

¹² DLABACŽ, Gottfried Johann: *Theresia Strinasacchi*, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, sv. 3, Prag 1815, sl. 230.

uplatnění v divadelním provozu a z ničeho nelze usuzovat na to, kdo financoval její pořízení. Vysvětlení je však zřejmé, pokud si připomeneme slova Dlabáčova slovníku, že Kuchař vypracoval klavírní výtahy k pěti Mozartovým operám: *Figarova svatba*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito*, *Così fan tutte* a *Kouzelná flétna*.¹³ Víme už, že Kuchař opsál fragment partitury *Idomenea* (kap. IV.2) a *Le nozze di Figaro* (kap. IV.3) i některé části z fragmentu opery *La finta giardiniera* (kap. IV.1) a z fragmentu *Dona Giovanniho* (kap. IV.4). K nim lze nyní přiřadit i *La clemenza di Tito*. Je tudíž zřejmé, že tyto opisy partitur si Kuchař pořizoval pro svou potřebu, aby podle nich pak mohl vypracovávat klavírní výtahy. Bohužel Kuchařův klavírní výtah opery *La clemenza di Tito* se nedochoval, dochoval se jen fragment partitury, která měla sloužit jako Kuchařova předloha.

Jedna z dalších podstatných otázek je, podle jaké předlohy byla jednotlivá čísla zkoumané partitury *Tita* opsána. V tomto směru přineslo velmi důležité zjištění srovnání opisu árie Sesta „Parto“ s autografem. Lze totiž mít za nesporné, že byla kopistou B pečlivě opsána podle autografu. Nejen že na všech stranách opisu této árie je stejný počet taktů jako v autografu a že veškeré rozvržení nástrojů je totožné, ale i dynamická a artikulační znaménka a vyznačení značek pro hru s jiným nástrojem plně odpovídají autografní předloze.

Číslo, opsané J. K. Kuchařem, byla pravděpodobně opsána podle pražské provozovací partitury *La clemenza di Tito*, která se bohužel nedochovala. Napovídá tomu jak zkušenost s pražskou provozovací partiturou *Dona Giovanniho*, tzv. Donebauerovou partiturou, která se stala předlohou dalším pražským dobovým opisům, tak zápis pouhých pěti taktů na stránku, což vypovídá o předloze, vytvořené profesionálním kopistou. Z Dlabáčova svědectví víme, že Kuchař se znamenitě uplatnil zvláště „bei Gelegenheit der zwei böhmischen Krönungen K. Leopolds II. im Jahre 1791, und

¹³ DLABACŽ, Gottfried Johann: *Johann Baptist Kucharz*, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, sv. 3, Prag 1815, sl. 152.

Franzens II. im Jahre 1792, wo er bei allen musikalischen Akademien und Opern als Meister aufgetreten ist.“¹⁴ Je tudíž jisté, že se Kuchař aktivně podílel na přípravě premiéry *La clemenza di Tito*, přičemž měl nepochybně přístup k autografu partitury i k postupně opisovanému provozovacímu materiálu.

*

Vedle fragmentu partitury *La clemenza di Tito* a samostatně dochovaných Kuchařem opsaných árií se ve strahovské hudební sbírce nachází v opisech ještě několik samostatných hudebních čísel, pocházejících z uvedené opery. Jedná se především o deset (!) kontrafakt operních čísel 1, 2, 15, 19 a 26 (viz kapitola IV.7). Dále se tu nachází úprava přede hry pro klavír¹⁵ a o party úpravy celé opery pro smyčcový kvintet, opsané W. Kyptou v první třetině 19. století.¹⁶

¹⁴ DLABACŽ, Gottfried Johann: *Johann Baptist Kucharž*, sl. 149.

¹⁵ CZ Pnm XLVII D 397.

¹⁶ CZ Pnm XLVII A 42. Hudebnina je bohužel nyní nedostupná z důvodů jejího restaurování.

6. Jednotlivé árie a ansámby z dalších Mozartových dramatických děl

Vedle partitur Mozartových operních a liturgických děl se ve strahovské sbírce hudebnin nachází ještě skupina dobových opisů árií či částí z Mozartových děl uvedených druhů. K těm nejvýznamnějším patří opis recitativu a árie Cecilia „Ah se a morir mi chiama“ (č. 14) z II. aktu Mozartovy rané opery *Lucio Silla*, která měla premiéru 26. prosince 1772 v Miláně.¹ I tato hudebnina byla opsána Janem Křtitelem Kuchařem, což dokládá i v samém závěru opisu připojená jeho šifra „K.“, uplatňovaná i na jiných jeho opisech –také grafická podoba titulního listu odpovídá Kuchařovým zvyklostem. Je na něm uvedeno: „Aria con Recitativo | a | Soprano Solo | Due Violini | Due Oboi | Due Corni in Es. | Viola di Alto | e | Basso | Del: Sigl: Amad: Wlfg: Mozart.“ Vpravo nahoře je připsán textový incipit árie: „Ah se a morir mi chiama“.

[Obrazová dokumentace]

Jednou z otázek je, z jaké předlohy Kuchař árii opsál. Pramenná základna Mozartovy rané opery *Lucio Silla* byla zatím pojednán pouze v předmluvě ke kritické edici opery v rámci Neue Mozart Ausgabe z roku 1986, kterou připravila americká badatelka Kathleen Kuzmick Hansell.² V této předmluvě se odkazuje na informace, které budou podány v kritické zprávě k této edici, která však zatím nebyla publikována. Nyní ji připravuje Martina Hochreiterová (Salcburk) a podle informací ze salcburské redakce NMA by měla být vydána tento

¹ CZ Pnm XLVII A 60.

² W. A. Mozart: *Lucio Silla*, ed. Kathleen Kuzmick HANSELL, in: NMA II/5/7, Kassel 1986.

rok. Vyjděme tedy ze znalostí, obsažených v předmluvě k edici. Také v případě této opery se autograf dochoval v Biblioteka Jagiellońska v Krakově a po léta patřil mezi ony berlínské rukopisy, které byly po druhé světové válce nezvěstné. Pro vydání partitury v roce 1986 však už měla editorka tento autograf k dispozici. Dále jsou dochovány ještě čtyři dobové opisy partitury, a to v Bibliothèque nationale v Paříži, v Museu-Biblioteca v Casa da Bragança ve Villa Viçosa, kde je 1. a 2. jednání opisu partitury, její 3. akt je dochován v Biblioteca do Palácio nacional da Ajuda v Lisabonu, další opis se dochoval v Accademia filarmonica v Turíně a v British Library v Londýně. Nejstarší z těchto opisů představuje partitura „pařížská“, která byla pořízena ještě v době Mozartova pobytu v Miláně na přelomu let 1772-1773. „Lisabonská“ partitura byla objednána portugalským dvorem v době vlády krále Josého (1750-1777). „Turínská“ partitura, z níž se dochovalo pouze 2. a 3. jednání, by mohla být dle Kathleen Kuzmick Hansell tou partiturou, kterou dal opsat a velkovévodovi toskánskému Ferdinandovi, synu Marie Terezie, poslal Leopold Mozart s nadějí, že by Wolfgang mohl po úspěchu této opery získat kapelnické místo u toskánského dvora. Tzv. „londýnská“ partitura patřila do sbírky kontrabasisty a sběratele hudebnin Domenica Dragonettiho.

Opis árie Cecilia „Ah se a morir mi chiama“ není ve strahovské sbírce hudebnin nijak druhově osamocen. Právě naopak vystupuje před námi v strahovské sbírce v rámci Kuchařem opsané skupiny Mozartových koncertních árií, kterou tvoří „Ah lo prevedi“ (KV 272)³, „Ah non lasciarmi, no“ (KV 295^a) a „Ah non son io che parlo“ (KV 369). Za společné znaky v grafice těchto opisů – a to včetně uvedené árie Cecilia – lze považovat následující:

- 1) na všech titulních listech zaznamenával Kuchař vpravo nahoře textový incipit uvedené árie a podtrhoval ho vlnovkou,

³ JONÁŠOVÁ, Milada: „Ah lo prevedi“ – Arien von Mozart, Cocchi, Colla und Paisiello, in: Mozart-Jahrbuch 2006, Kassel etc. 2008, s. 75-86, zde s. 82-83.

- 2) Mozartova křestní jména v nich uváděl vždy takto: „Amadeo Wolfgango Mozart“.

A ještě dva další charakteristické znaky mají všechny koncertní árie, dochované v Kuchařových opisech v strahovské sbírce: a) byly komponovány pro hlas s výraznou nižší sopránovou polohu, b) v textu každé z nich se objevuje námět loučení nebo bolestného odloučení. Jedna z těchto koncertních árií - scéna „Ah lo previdi“ - byla jak známo komponována pro pražskou pěvkyni Josefinu Duškovou, o níž je známo, že její soprán zněl nejlépe v nižší hlasové poloze. S ohledem na tuto její nápadnou dispozici lze vyslovit domněnku, že i další uvedené árie v Kuchařových opisech mohly patřit do jejího repertoáru a že tudíž ve strahovské sbírce dochované Kuchařovy opisy koncertních árií byly opsány podle předloh, které měla ve své sbírce Josefina Dušková. O její sbírce hudebnin zatím žádné informace k dispozici nejsou, a v tomto směru nepomohl ani objev jejího pozůstalostního spisu.⁴ Lze však mít za pravděpodobné, že své opisy Mozartových skladeb dávala přátelům k dispozici a jedním z jejích přátel byl nesporně i Jan Křtitel Kuchař.

Kuchař, který se po léta věnoval také pedagogické činnosti na poli hlasové výchovy, tyto árie pak nepochybně se svými žákyněmi uplatňoval jak při výuce, tak na šlechtických akademiích. Víme, že vyučoval v předních šlechtických rodinách zpěvu a hře na klavír. Tato jeho činnost je doložena v rodinách Buquoyů, Hartigů, Maglianiů a Příchovských.⁵ Zpěv u Kuchaře studovala také hraběnka Eleonora von Magliani, výborná pražská zpěvačka. Jeho žákyní byla dokonce i Teresa Strinasacchi, významná umělkyně své doby, která debutovala ve Veroně nebo v Mantově 1787 v Paisiellově opeře *Le due contesse* a poté vystupovala na předních italských scénách. V letech 1793 až

⁴ JONÁŠOVÁ, Milada: *Die Verlassenschaftsabhandlung nach Josepha Duschek*, in: Bericht über der Internationalen Mozart-Konferenz „Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart“, Prag 27.-28. Oktober 2006, 42s.

⁵ JONÁŠOVÁ, Milada: „*Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner*“ – K biografii Jana Křtitele Kuchaře, in: Hudební věda 4/2003, s. 329-422, zde s. 336.

1797 byla členkou Guardasoniho společnosti a byla v Praze označována „zu einer der besten Sängern in der Schule unsers berühmten Kucharz“.⁶

Uvedená árie Cecilia „Ah se a morir mi chiama“ byla původně psána pro italského kontratenoristu Venanzia Rauzziniho. Třídílná árie obsahuje řadu spodních tónů *b*, *a*, a to zvláště na slovech „ombra“, dále řadu intervalových skoků, dokonce dvouoktávových! Tyto dispozice měla právě Dušková. Dle mého názoru lze takřka s jistotou předpokládat, že tato árie se do Prahy dostala pro J. Duškovou, která - jak víme z mozartovské korespondence - opakovaně Mozarta prosila, aby jí napsal další koncertní árie.⁷ Jednou z takto jí zaslaných árií mohla být právě árie Cecilia „Ah se a morir mi chiama“.

V tomto případě lze Kuchařův opis Mozartovy árie srovnávat jen s kritickou edicí. Z tohoto srovnání vyplývá, že strahovský opis árie plně odpovídá znění zpěvního partu jak je notováno v edici. Zvláštností ovšem je, že opis, začínající recitativem Cecilia „Chi sa, che non sia questa l'estrema volta“, zahrnuje také krátký, sedmitaktový recitativní vstup Giunie „No, non temere. Amami, fuggi e spera“, který však ve strahovském opisu přednáší sám Cecilio, V Kuchařově opisu tohoto recitativu je postava chybně označena jako „Cecilia“. Tempová označení jsou v tomto recitativu dvě a obě jsou „Allegro“, což rovněž odpovídá edici, přičemž u druhého tempového označení je editorkou poznamenáno, že v některých pramenech zní druhé označení „Presto“.

5. listopadu 1785 dokončil Mozart ve Vídni jako vložku do opery Giuseppa Francesca Bianchiho a na text Giovanniho Bertatiho *La villanella rapita* kvartet pro soprán, tenor a dva basy „Dite almeno, in

⁶ DLABACŽ, Gottfried Johann: *Teresa Strinasacchi*, in: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Bd. 3, Prag 1815, sl. 230.

⁷ VOLEK, Tomislav: *Josepha Duschek und Salzburg. Zur Arie „Ah, lo prevedi“ KV 272 und ihrem Kontext*, in: Mozart Studien 14, Tutzing 2005, s. 85-100, zde s. 96-98.

che mancai“ (KV 479). Bianchiho opera byla ve Vídni provedena 28. listopadu 1785 spolu s uvedeným Mozartovým kvartetem i s jím zkomponovaným tercetem „Mandina amabile“ (KV 480). Opisů obou těchto Mozartových vložek („Einlage“) se dochovalo v českých fondech několik a strahovský opis kvarteta patří do této skupiny Mozartových operních vložek, jimž u nás rovněž nebyla dosud věnována potřebná pozornost.⁸

Z hudby k činohře Tobiasi Philippa Geblera *Thamos, König in Ägypten*, která nalezla na českých chrámových kůrech velkou odezvu, jen zčásti zachycenou i v posledním vydání Köchlova seznamu, se ve strahovské sbírce dochoval sbor č. 6 „Gottheit über alle mächtig“.⁹ I v tomto případě se jedná o hudebninu z pozůstalosti J. K. Kuchaře, což dokládá Strništěho přípis: „Choro Strahowiensi legavit Joan. Bapt. | Kucharž, Organoedus quondam in Sion cla- | rissimus ac unice meritis. Obiit 18^{va} Febr. | anno 829, aetatis paene 79^{no}=“. 18. února 1829 byl úmrtním dnem Kuchařovým.

[Obrazová dokumentace]

Jedná se o důkladně vypracovanou partituru, která zahrnuje party sboru, smyčců, fléten, hoboju, lesních rohů a fagotů, samostatně je do svazku vevázána partitura klarin, tympánů a trombónů I-III. Přivázána je také partitura žesťů ke sboru č. 1 „Schon weichet dir, Sonnel“, jehož hlavní partitura se nedochovala. Svázání těchto částí z *Thamose* do jednoho svazku dal vyhotovit Jan Nepomuk Gerlak Strniště, který také nadepsal titulní list.

Dalších několik samostatně dochovaných hudebnin pochází z Mozartových singspielů *Die Entführung aus dem Serail* a *Die*

⁸ CZ Pnm XLVII C 107.

⁹ CZ Pnm XLVI C 142. – Z české literatury se Mozartovou hudbou ke Geblerově činohře obírala především Alena JAKUBCOVÁ: *Mozartův Thamos*, in: *Opus musicum* 26, 1994, s.171-176.

Zauberflöte. V případě *Únosu ze serailu* je to klavírní výtah přede hry, opsaný Antonem Runtschem,¹⁰ a závěrečný vaudeville „Nie werde ich deine Huld verkennen“, pocházející z první poloviny 19. století.¹¹ Z *Kouzelné flétny* se dochoval klavírní výtah árie Sarastro „In diesen heiligen Mauern [!]“. ¹² Ve strahovské sbírce se dochovaly také variace pro klavír „von Kirmayr“ na melodii duetu Paminy a Papagena „Zwey Herzen die vor Liebe brennen“ z *Kouzelné flétny* a na árii Blondy „Welche Wonne, welche Lust“ z *Únosu ze serailu*.¹³

Pozoruhodná je úprava oslavného sboru „Es lebe Sarastro“ z *Kouzelné flétny* s textem „Es lebe Amandus“ pro soprán, alt, tenor a bas s doprovodem klavíru, jehož part se však nedochoval. Jedná se o opis G. Strništěho, který na partech vlevo nahoře skladbu označil jako „Hroznateana“.¹⁴ Na titulním listu obalu je Strništěm napsáno: „Possen | für | Gesang mit Clavierbegleitung. | Gerlaci Strnischtie mpria | in Strahof.“ Jednalo se o humorně laděnou úpravu pro nějakou interní řádovou slavnost, a proto byla některá slova zaměněna a místo Sarastro oslavovali premonstrátsí bratři některého spolubratra. Pravděpodobně jím byl Hroznata Amandus Wünsche (1752-1838), v řádu nositel jména Amandus po velkém světcí a apoštolovi Flander.¹⁵ Dožil se 86 let, a tak je možné, že k jeho 80. narozeninám zněl v klášteře oslavný zpěv.

Mozart: Die Zauberflöte

Strahovský opis

Es lebe **Sarastro, Sarastro** soll leben!
Er ist er, dem wir uns **mit Freuden** ergeben!

Es lebe **Amandus, Amandus** soll leben!
Er ist er, dem wir uns **in Liebe** ergeben!

¹⁰ CZ Pnm XLVII D 397.

¹¹ CZ Pnm XLVII E 15.

¹² CZ Pnm XLVI F 170.

¹³ CZ Pnm XLVII A 58.

¹⁴ CZ Pnm XLVII A 80.

¹⁵ Za zjištění nositele jména Amandus děkuji PhDr. Hedvice Kuchařové, PhD. ze Strahovské knihovny.

**Stets mög' er des Lebens als
Weiser** sich freun.

Er ist unser Abgott, dem alle sich
weihn.

Lang' mög' er sich freun.

Er ist unser Abgott, dem alle sich
weihn.

Vedle těchto pojednaných hudebnin se ve strahovské sbírce dochovaly i další opisy jednotlivých Mozartových árií, pocházejících však až z 19. století a tudíž nebyly do této práce zahrnuty.

7. Kontrafakta operních árií

Mimořádná obliba Mozartových oper se v Praze podílela na praxi, která sice měla na poli vokální hudby staletou prehistorii, ale která v české metropoli dosahovala po určité údobí zcela mimořádného rozsahu. Šlo o přetextovávání úspěšných operních árií texty náboženské povahy a poté jejich zařazování do chrámových obřadů. Autorce této disertace se podařilo v její diplomové práci *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737-1756)* (FF UK Praha 2000) prokázat následující: „Fenomén přetextovaných operních árií pro potřeby chrámových kůrů vypovídá jak o chrámové hudbě, tak i o šíření operní hudby 18. století v Čechách. Ve srovnání s okolními zeměmi, především s Rakouskem a jižním Německem, se tento fenomén rozšířil mimořádným způsobem, a to především v Praze, kde byl zájem o operní hudbu nepochybně posilován tradicí místní italské opery.“¹

V případě Mozartových kompozic je fakt takové proměny jejich sociální funkce zvlášť pozoruhodný. Většina Pražanů si při poslechu přetextované Mozartovy operní árie během bohoslužby nepochybně muselo tuto výraznou hudbu propojit s původní kompozicí operní. V případě kontrafakt z Mozartových oper lze postřehnout také určitý posun v této praxi 18. století v Čechách, a to když při uplatňování této praxe došlo i na přejímání operních ansámbků! Ve strahovské sbírce se dochovala kontrafakta z obou posledních Mozartových oper seria *Idomeneo* (13 jednotek) a *La clemenza di Tito* (10 jednotek), které se ostatně svou hudební strukturou k uplatnění této praxe nejvíce nabízely. Naprosto překvapivá jsou však kontrafakta čerpající ze

¹ JONÁŠOVÁ, Milada: *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737-1756)*, diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK Praha 2000, s. 176.

singspielů *Die Entführung aus dem Serail* (3 jednotky) a *Die Zauberflöte* (3 jednotky). V menším počtu se pak dochovala kontrafakta i z dalších v Praze oblíbených oper, a to z *Figarovy svatby* (2 jednotky) a z *Dona Giovanniho* (1 hudebnina).

Idomeneo sice nepronikl na scénu pražské opery, přesto však se stal mezi pražskými hudebními profesionály do té míry známým dílem a povaha jeho hudby to umožnila, aby byly počátkem 19. století ve strahovském klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v rámci bohoslužebných obřadů prováděny některé jeho části s nově podloženými duchovními latinskými texty. Svědčí o tom skupina hudebnin, opsaných G. Strništěm počátkem 19. století, a to vesměs na papíry atypického malého formátu (200 x 250, resp. 205 x 240).² Pokud jde o text, vykazují tyto dochované árie a ansámblы tři podoby: a) jen s původním italským textem, b) s italským a latinským textem, c) jen s latinským textem. Do první skupiny s italským textem patří partitury árie Elektry „Idol mio, se ritroso“ (č. 13)³ a árie Idamanta „Il Padre adorato“ (č. 7)⁴, partitura tercetu Elektry, Idamanta a Idomenea „Pria di partir, oh Dio!“ (č. 16)⁵, partitura kvartetu Ilie, Elektry, Idamanta a Idomenea „Andrò ramingo e solo“ (č. 21)⁶, a dále vokální i instrumentální hlasy ke sboru „Placido e il mar, andiamo“ (č. 15).⁷ Do druhé skupiny s italskými i latinskými texty, které jsou připsány tužkou, patří partitury árie Arbaceho „Se il tuo duol“ s latinským textem „Alma fides corda rege“ (č. 10a)⁸, árie Ilie „Se il padre perdei“ s latinským textem „En cor jam liquescit“ (č. 11)⁹, árie Idomenea „Fuor

² Čtyři přetextované árie z *Idomenea* (č. 1, 4, 11, 12), dochované ve strahovské sbírce v Praze, jsou uvedeny v KV Anh. B zu 366. Toho si povšiml také Harry GRAF ve studii *Unbekannte Kontrafakturen nach Nummern aus Mozarts „Idomeneo“ und der „Maurerfreude“ in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln* (in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 50, Heft 1-2, Salzburg Juni 2002, s. 49, 53).

³ CZ Pnm XLVII A 69.

⁴ CZ Pnm XLVII A 71.

⁵ CZ Pnm XLVII A 482.

⁶ CZ Pnm XLVII A 70.

⁷ CZ Pnm XLVII A 481.

⁸ CZ Pnm XLVI C 151 (včetně partů). Na titulním listu jsou poznamenány roky provedení: 1820, 1823, 1834.

⁹ CZ Pnm XLVI C 141 (partitura); CZ Pnm XLVI C 140 (party).

del mar“ s latinským textem „Gaude Sion“ (č. 12a)¹⁰ a árie Idamanta „Non ho colpa“ (č. 2), která je podložena dokonce dvěma latinskými texty („En affulget solemnis dies“ a „Patriarchae Norberto sacra“)¹¹. Ke třem z těchto árií (č. 10a, 11, 12a) se dochovaly také instrumentální a vokální party, ale ty už jen s latinským textem. Do třetí skupiny s výhradně latinskými texty patří árii Ilie (č. 1) s textem „Alme scrutator“¹² a árie Elektry (č. 4) s textem „Mundi si procellae“.¹³ K této skupině nejsou dochovány partitury, ale jen vokální a instrumentální hlasy. Ze srovnání těchto hudebnin se strahovskou partiturou *Idomenea*, pojednanou v kapitole IV.2 této práce je zřejmé, že posloužila jako předloha k vytvoření uvedených kontrafakt.

Vedle opery *Idomeneo*, z níž se ve strahovské sbírce hudebnin dochovalo přímo rekordních 13 kontrafakt, byla druhou nejvíce pretextovávanou operou *La clemenza di Tito*. Ve strahovské sbírce z ní pochází 10 kontrafakt. Ve všech těchto případech byl podložen pouze latinský text. Z árií to byl první zpěv Vitellie „Deh se piacer mi vuoi“ (č. 2), dochovaný dokonce ve dvou exemplářích, v obou případech s textem „Omi dulcis Jesu Salvator mundi“¹⁴, a rondo Sesta „Deh, per questo istante“ (č. 19) je podloženo latinským textem „Vocem meam exaudi“.¹⁵ Z ansámblů byl do chrámového repertoáru přejat duet Vitellie a Sesta „Come ti piace, imponi“ (č. 1), který byl podložen ve dvou hudebninách stejným textem „Nolo haec mundi bona“.¹⁶ Sbor „Ah grazie si rendano“ (č. 15) byl upraven jako graduale in F na prastarý liturgický text „Veni sancte Spiritus“¹⁷ a sbor „Tu, è ver, m'assolvi Augusto“ (č. 26) byl podložen ve dvou hudebninách stejným

¹⁰ CZ Pnm XLVI C 139 (partitura), CZ Pnm XLVI C 138 (hlasy).

¹¹ CZ Pnm XLVII A 82 (součástí hudebniny je i particell S+Vno+Org s latinským textem, na konci je přepis „Comparavit P. Michail Martinovsky Regens Chori in Sion. 13/2/1847“).

¹² CZ Pnm XLVI C 148.

¹³ CZ Pnm XLVI C 81. Na titulním listu je poznamenáno: „In festo S. Angeli Custodis 1829“.

¹⁴ CZ Pnm XLVII D 419, CZ Pnm XLVII D 429.

¹⁵ CZ Pnm XLVII A 11.

¹⁶ CZ Pnm XLVII A 23, CZ Pnm XLVII A 24.

¹⁷ CZ Pnm XLVII A 5.

textem „In te Domine speravi“¹⁸, v další jako offertorium „Hic est filius“.¹⁹

Ze singspielu *Die Entführung aus dem Serail* se ve strahovské sbírce hudebnin dochovala kontrafakta tři. Nepřekvapuje to u árie Konstance „Ach, ich liebte, war so glücklich“ (č. 6), již byl podložen text „Jubilare in conspectu Domini“, resp. druhý „Hac aurora gratiosa suave melos“²⁰, a druhé árie Konstance „Traurigkeit ward mir zum Lose“ (č. 10) s textem „Factus est Dominus“.²¹ Spolu s touto árií byl zcela výjimečně pretextován také recitativ „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele“, a to textem „Tibi Domine derelictus est pauper“. Přenesení árie Pedrilla „Frisch zum Kampfe“ (č. 13) na chrámový kůr, třebaže s neliturgickým textem „Huc Pastores properate“²², se jeví jako vskutku „odvážné“. Mizení rozdílu mezi světskou a chrámovou hudbou v pražské chrámové praxi je v takovém případě zvlášť patrné.

Z Mozartova singspielu *Die Zauberflöte* byl unikátní kvintet tří dam, Tamina a Papagena „Hm! hm! hm! hm!“ (č. 5) upraven jako Offertorium in B de tempore a Quatuor vocibus canentibus s textem „O aeviterna Trinitas et principalis Unitas“.²³ Stejný text s menší obměnou „O Lux beata Trinitas et principalis Unitas“ se dochoval v offertoriu in Dis de Tempore a Quatuor Vocibus cantantibus, který je úpravou dueta Paminy a Papagena „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ (č. 7) pro soprán, alt, tenor a bas.²⁴ Árie Sarastro „In diesen heil’gen Hallen“ (č. 15), jejíž pretextování se díky povaze tohoto zpěvu přímo nabízelo, se dochovala s textem „A solis ortus cardine, ad usque“.²⁵

Dvě strahovská kontrafakta pocházejí z *Figarovy svatby*. V Praze tak intenzivně uplatňovaná praxe duchovních parodií neváhala

¹⁸ CZ Pnm XLVI F 686, CZ Pnm XLVII D 426.

¹⁹ CZ Pnm XLVII D 409.

²⁰ CZ Pnm XLVII A 16.

²¹ CZ Pnm XLVII E 104.

²² CZ Pnm XLVII F 24.

²³ CZ Pnm XLVII D 431.

²⁴ CZ Pnm XLVII D 450.

²⁵ CZ Pnm XLVII D 427.

zmocnit se i tak světsky vyznívající hudby jako je árie Figara „Non più andrai farfallone amoroso“ (č. 10), které se dochovala dokonce ve dvou různých hudebninách, a to s textem „Sperno mundi“.²⁶ Skutečně jen velice nesnadno si lze hudbu této árie, která byla v Praze tak enormně populární právě ze svého spojení s děním na scéně, představit jako součást bohoslužebného obřadu!

Jak už bylo řečeno, pro potřeby kůrů byly přetextovávány i některé operní ansámby. Jako offertorium byl upraven dokonce i sextet Donny Anny, Donny Elviry, Zerliny, Dona Ottavia, Leporella a Masetta „Solo in buio loco“ z *Dona Giovanniho* a podložen textem „Bone pastor pater vere Jesu“.²⁷ V tomto případě zase nelze nevyslovit obdiv nad tím, kolik znamenitých zpěváků musel mít ředitel kůru k dispozici, když byl schopen nastudovat s nimi pro bohoslužbu i tak nesnadný ansámbel.

Pro úplnost zbývá zmínit ještě jedno strahovské kontrafaktum pocházející z Mozartovy hudby k činohře *Thamos*. Jedná se o sbor „Schon weichet dir, Sonne“ (č. 1), upravený na moteto „Splendente Deus“.²⁸

Závěrem této kapitoly si dovolím ocitovat ze své diplomní práce *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737-1756)* několik zobecňujících formulací k problému, pojednávanému i v této kapitole, ovšem zde na základě pramenů, které jsem při psaní diplomní práce ještě neznala. S neskrývaným uspokojením si dovolím konstatovat, že na těchto formulacích nemusím nic měnit ani poté, co jsem se seznámila s dalšími historickými prameny oné kategorie.

„Pokud jde o chrámové prostředí vedlo užívání přetextovaných operních árií z určitého hlediska k posílení procesu zesvětšování hudby v chrámu. Pokud však daný jev posuzujeme z hlediska hudebního, estetického a interpretačního, představoval dílčí, přesto však významný přínos k povznesení určitých složek repertoáru

²⁶ CZ Pnm XLVII A 12, CZ Pnm A 13.

²⁷ CZ Pnm XLVII A 27.

²⁸ CZ Pnm XLVI C 82.

chrámové hudby nad dobový umělecký standard. Hudba byla vyčleněna z původní divadelní produkce a po transferu na chrámový kůr ztratila svou vizuální složku i dramatický kontext a zcela zásadně byla změněna i její sociální funkce. Hudební struktura árií však nebyla v podstatě pozměňována, což prokázaly početné komparace s relevantními operními partiturami. Tato skutečnost vypovídá mj. i o vysoké interpretační kvalitě chrámových zpěváků a orchestrálních hráčů svatovítského kůru té doby. Drobné úpravy, které byly prováděny, se týkaly především změn metro-rytmických, souvisejících s nově podloženým latinským textem, artikulačních a popřípadě i změn vokálního nebo instrumentálního obsazení, vyplývajících buď z absence určitého nástroje na kůru nebo z míry schopností vokálních sólistů apod.“²⁹ –

Toto vše, konstatováno na základě dochovaných hudebnin ze svatovítského kůru, platí i po získání dalších poznatků, a to s kontrafakty z kůru strahovského. Co však už nelze citovat jako obecně platné zjištění, je následující výrok o kontrafaktech: „Pokud jde o druh oper, které k těmto účelům posloužily, jednalo se výlučně o opery seria, což nepřekvapuje: Svým vážným charakterem i pěveckou virtuositou se dobře uplatňovaly i v prostředí chrámu.“ – Zkušenost se strahovskými hudebninami dokládá, že na pražských kůrech bylo na konci 18. století a nějaký čas ještě i později možno slyšet také árie a ansámby z Mozartových singspielů a oper buffo.

²⁹ JONÁŠOVÁ, s. 176.

V. Závěr

Předkládaná práce představuje autorsky vymezenou sondu do rozsáhlého fondu hudebnin strahovského kláštera. Je jistě pochopitelné, že povzbudivé první nálezy cenných a dosud neznámých dobových opisů vedly k zahájení systematického studia Mozartových kompozic dochovaných v tomto fondu. Shodou okolností se doba mých rešerší ve strahovském hudebním archivu kryla s dobou dokončování mezinárodním mozartovským výzkumem dlouho očekávaných kritických zpráv k edicím oper v rámci *Neue Mozart Ausgabe*. Za mého studijního pobytu v Salcburku došlo k osobnímu seznámení jak s pracovníky redakce uvedené edice i s jejich pracovní problematikou, tak s některými editory dokončovaných kritických zpráv. Intenzita jimi projevovaného zájmu o české mozartovské prameny, zčásti dosud neznámé, byla v mé badatelské práci velice povzbuzující. Možnost badatelsky přispět v závěrečné fázi kolosálního mozartovského edičního projektu poznatky na základě dosud neznámých pramenů z jednoho pražského hudebního archivu byla pro mě vysoce inspirativní. Povzbudilo mě i otištění několika mých studií v mezinárodních mozartovských ročenkách a vzhledem k tomu, že tento zahraniční zájem o mou práci nepřestává, existují pro mě pádné důvody pro další výzkumnou práci na tomto poli. Archivních pramenů k hudbě 18. století je totiž u nás mnoho a bylo by správné, aby je zpracovávali především čeští badatelé.

VI. Seznam použité literatury

Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bärenreiter Kassel etc. 1956-2007.

Serie II/5: Opern und Singspiele:

Band 7: *Lucio Silla*, ed. Kathleen Kuzmick Hansell 1986.

Band 8: *La finta giardiniera*, ed. Rudolph Angermüller a Dietrich Berke 1978; Kritischer Bericht (Dietrich Berke) 2004.

Band 11: *Idomeneo*, ed. Daniel Heartz 1972; Kritischer Bericht (Bruce Alan Brown) 2005.

Band 12: *Die Entführung aus dem Serail*, ed. Gerhard Croll 1982; Kritischer Bericht (Faye Ferguson) 2002.

Band 16: *Le nozze di Figaro*, ed. Ludwig Finscher 1973, 2/1997, 3/2002; Kritischer Bericht (Ulrich Leisinger) 2007.

Band 17: *Don Giovanni*, ed. Wolfgang Plath a Wolfgang Rehm 1968, 2/1987, 3/2001; Kritischer Bericht (Wolfgang Rehm) 2003.

Band 19: *Die Zauberflöte*, ed. Gernot Gruber und Alfred Orel 1970, 2/1985, 3/1993; KB (Rudolf Faber) 2006.

Band 20: *La clemenza di Tito*, ed. Franz Giegling 1970, 2/1997; Kritischer Bericht 1994.

Serie II/6: Musik zu Schauspielen, Pantomimen und Balletten:

Band 1: Chöre und Zwischenaktmusik zu *Thamos*, ed. Harald Heckmann 1956, 2/1973, 3/1990; Kritischer Bericht [1970].

Serie II/7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester:

Band 1: Stefan Kunze 1967; Kritischer Bericht (Konrad Küster) 2002.

Band 2: Stefan Kunze 1968; Kritischer Bericht (Konrad Küster) 2002.

Band 3: Stefan Kunze 1971; Kritischer Bericht (Konrad Küster) 2003.

Band 4: Stefan Kunze 1972; Kritischer Bericht (Konrad Küster) 2003.

TYSON, Alan: *Wasserzeichen-Katalog*, NMA X/33/2, 1992.

DEUTSCH, Otto Erich: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, NMA X/34, 1961.

Addenda und Corrigenda, ed. Joseph Heinz EIBL, NMA X/31:1, 1964.

Addenda. Neue Folge, ed. Cliff EISEN, NMA X/31:2, 1997.

Texte – Bilder – Chronik 1955-2007, vorgelegt von Dietrich Berke und Wolfgang Rehm unter Mitarbeit von Miriam Pfadt, 2007.

*

GUGLER, Johann Bernhard: *Mozart's Don Giovanni. Partitur erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von Bernhard Gugler*, Breslau [1869].

*

The Acta Musicalia of the Esterházy Archives (Nos. 101-152), in: *The Haydn Yearbook* XV (1984), s. 153n.

ABERT, Hermann: *W. A. Mozart*, Leipzig ⁹/1978.

ANGERMÜLLER, Rudolph: *Wer war der Librettist von „La finta giardiniera“?*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1976/1977, s. 1-8.

BERKE, Dietrich: *Die Bedeutung der Handschrift ‚A 17086‘ des Mährischen Museums Brünn für die Edition von W.A. Mozarts Oper ‚La Finta giardiniera‘ KV 196 im Rahmen der ‚Neuen Mozart-Ausgabe‘*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1986, s. 133-141.

BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století. Výběr aktuálních zpráv o hudbě*, Praha 1989.

BROWN, Bruce Alan: *Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungspartituren von Mozarts Idomeneo*, in: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München*, 7.–9. Juli 1999, hrsg. Theodor Göllner und Stephan Hörner (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 119, München 2001, s. 69–88.

BŘEŇOVÁ, Věra: *Adam Václav Urban a jeho knihovnická práce na Strahově (1780-1787)*, in: *Strahovská knihovna* 3, Praha 1968, s. 255–259.

BŘEŇOVÁ, Věra: *Bibliotekáři Strahovské knihovny*, in: *Strahovská knihovna* 8, 1973, s. 87–117, zde zvl. S. 97–99 a 101–103; viz též C. A. Straka: *Buditel národa Bohumír Jan Dlabač jako knihovník*, in: *Knihy a knihovny* 1, 1920, s. 51 n.

ČERMÁK, Dominik K.: *Premonstráti v Čechách a na Moravě. Stručné vypsání osudů jednotlivých buď ještě stávajících neb již vyhlazených klášterů toho řádu dle roků jejich založení*, Praha 1877, 503 s.

ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko (red.): *Československý hudební slovní osob a institucí*, 2 sv., Praha 1963, 1965.

DLABACŽ, Gottfried Johann: *Antonius Boroni*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 1.–3. sv., Prag 1815.

EDGE, Dexter: *Mozart's Viennese copyists*, University of Southern California 2001, UMI Number: 3065782, s. 1–2414.

GRAF, Harry: *Unbekannte Kontrafakturen nach Nummern aus Mozarts „Idomeneo“ und der „Maurerfreude“ in der Musikbibliothek des Klosters Einsiedeln*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 50, Heft 1–2, Salzburg Juni 2002.

HABERKAMP, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie, Textband*, Tutzing 1986.

HEARTZ, Daniel: „Attaca subito“. Lessons from the Autograph Score of „Idomeneo“, Act I and II, in: Berke, Dietrich - Heckmann, Harald (ed.): Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989, Kassel Bärenreiter 1989, S. 83-92.

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796.

JAKUBCOVÁ, Alena: *Mozartův Thamos*, in: *Opus musicum* 26, 1994, s.171-176.

JAKUBCOVÁ, Alena a kolektiv: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737-1756)*, diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK Praha 2000.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Paisiellovy opery v Praze. Pramenný výzkum ve fondech v Čechách, v Drážďanech a ve Vídni*, in: *Hudební věda* 39, 2002, č. 2-3, s. 185-220.

JONÁŠOVÁ, Milada: „Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner“ – K biografii Jana Křtitele Kuchaře, in: *Hudební věda* 40, 2003, č.4, s. 329-422.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Neznámý pražský opis partitury Dona Giovanniho ve sbírce hudebnin premonstrátského kláštera na Strahově*, in: *Hudební věda* 42, 2005, č. 3-4, s. 301-330.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Die Abschrift der Idomeneo-Partitur in der Sammlung des Strahov-Kloster zu Prag*, in: *Mozart Studien* 14, Tutzing 2005, s. 189-224.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Mozarts La finta giardiniera 1796 in Prag und ein unbekanntes Fragment zur italienischen Version der Oper*, in: *Mozart-Jahrbuch* 2005, s. 277-312.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Eine unbekannte Prager Abschrift der Don Giovanni-Partitur in der Musikaliensammlung des Strahover Prämonstratenser-Klosters*, in: *Mozart-Studien* 15, Tutzing 2006, s. 3-53.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Le opere di Paisiello a Praga. La ricerca nelle fonti in Boemia, a Dresda e a Vienna*, in: *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo. Convegno Internazionale di Studi Taranto*, 20-23 giugno 2002, a cura di Francesco Paolo Russo, Lucca 2007, s. 287-330.

JONÁŠOVÁ, Milada: „*Ah lo previdi*“ – Arien von Mozart, Cocchi, Colla und Paisiello, in: Mozart-Jahrbuch 2006, Kassel etc. 2008, s. 75-86, zde s. 82-83.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Guglers Edition der Don-Giovanni-Partitur und seine Korrespondenz mit Smetana*, in: Mozart Studien 17, 2008, s. 279-329.

JONÁŠOVÁ, Milada: *Die Verlassenschaftsabhandlung nach Josepha Duschek*, in: Bericht über der Internationalen Mozart-Konferenz „Böhmische Aspekte des Lebens und des Werkes von W. A. Mozart“, Prag 27.-28. Oktober 2006, 42s., v tisku.

JONÁŠOVÁ, Milada: *A previously unknown letter of Bedřich Smetana, related to Prague's performance tradition of Mozart's Don Giovanni*, in: Sborník z mezinárodní konference „Obraz Bedřicha Smetany v proměnách času 1824 – 1884 – 2004“, Litomyšl 19.-21. června 2004, v tisku.

KABELKOVÁ, Markéta: *Musikarchiv der Prämonstratenser in Strahov*, in: Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa, hrsg. von Bernhard Fabian, digitalisiert von Günter Kükenshöner, Hildesheim: Olms Neue Medien 2003, digitální verze publikace na webových stránkách: http://www.b2i.de/fabian?Musikarchiv_Der_Praemonstratenser_In_Strahov(Prag).

KLEIN, Bert, *Eine anonyme Neuvertonung von „Dove sono i bei momenti“ aus Mozarts Le Nozze di Figaro*, in: Mozart Studien 14, Tutzing 2005, s. 139-156.

KNEIDL, Pravoslav: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, 1.-4. část, in: Strahovská knihovna 1-4, Praha 1966-69.

KNEIDL, Pravoslav: *Slavica Arosiensia a Dlabačův Nový zákon*, in: Strahovská knihovna 3, 1968, s. 265-267.

KÖCHEL, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 8. unveränderte Auflage bearbeitet von Franz Giegling, Alexander Weinmann und Gerd Sievers, Breitkopf & Härtel Wiesbaden 1965, Unveränderter Nachdruck 1999 der 8. Auflage 1983.

KUNZE, Stefan: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, Stuttgart ²/1996.

LANDON, Howard Chandler Robbins: *1791. Mozart's Last Year*, London und New York 1988, s. 84-101.

LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597-1940*, New York 1970.

MACEK, Jaroslav: *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988.

MIKULAŠ, Jiří: *Vinzenz Maschek und seine Opernparaphrasen*, in: *Miscellanea Musicologica* 35, Praha 1996.

MÜNSTER, Robert: *Die verstellte Gärtnerin. Neue Quellen zur authentischen Singspielfassung von W. A. Mozars La finta giardiniera*, in: *Die Musikforschung* 18, 1965, Heft 2, s. 138-160.

MÜNSTER, Robert: *Die Singspielfassung von W. A. Mozarts „La finta giardiniera“ in den Augsburger Aufführungen von 1780*, in: *Acta Mozartiana* 13, 1966, Heft 2, s. 43-48.

MÜNSTER, Robert: *W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“. Italienische opera buffa und deutsches Singspiel*, in: 19. Deutsches Mozartfest der Deutschen Mozart-Gesellschaft 23.-28. Mai 1970 in Augsburg, s. 22-24, 26-28, 30-32, 34-35.

MÜNSTER, Robert: *Mozarts Münchener Aufenthalt 1774/1775 und die Opera buffa „La finta giardiniera“*, in: *Acta Mozartiana* 22, 1975, Heft 2, s. 21-37.

MÜNSTER, Robert: *Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des „Idomeneo“* in: Wolfgang Amadeo Mozart. *Idomeneo* 1781-1981, München 1981.

MÜNSTER, Robert: *Neues zum Münchner „Idomeneo“ 1781*, in: *Acta Mozartiana* 29, Heft 1, 1982, s. 10-10.

MÜNSTER, Robert: *Mozarts Münchener Aufenthalt 1780/81 und die Uraufführung des Idomeneo*, in: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors herausgegeben von einem Kollegenkreis, Tutzing 1993, s. 98-116.

MÜNSTER, Robert: *Mozarts letzter Münchener Aufenthalt*, in: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Eine Auswahl von Aufsätzen, zum 65. Geburtstag des Autors herausgegeben von einem Kollegenkreis, Tutzing 1993, s. 139-146.

MÜNSTER, Robert: *Maximilian Clemens Graf von Seinsheim und Franz Ludwig Graf von Hatzfeld. Zu frühen Abschriften aus der Münchner Idomeneo-Partitur*, in: *Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors*, hrsg. Theodor Göllner und Stephan Hörner, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, Heft 119, München 2001, s. 89–96, zde s. 95.

MÜNSTER, Robert a FRIEDRICH, Heinz: *"ich würde München gewis Ehre machen". Mozart und der Kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz Friedrich "Mozart in seiner Zeit"*, Weissenhorn 2002.

NÄGELE, Reiner: *Die wiederentdeckte „Stuttgarter Kopie (Prager Provenienz)“ von Mozarts „Don Giovanni“*, in: *Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch 1995, Band 2*, Stuttgart-Weimar, s. 159-166.

NĚMEC, Zdeněk: *Weberova pražská léta. Z kroniky pražské opery*, Praha 1944

NETTL, Paul: *Mozart in Böhmen*, Prag 1938.

NIEMETSCHKE, Franz: *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798.

NIEMETSCHKE, Franz Xaver: *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart aus Originalquellen*, zweite vermehrte Auflage, Prag 1808.

NOVÁK, Vladimír: *Emilián Trola a Brixiové*, in: *Hudební věda* 37, 2000, č. 3-4, s. 242-247.

PERLÍK, Romuald Rudolf: *Jan Lohelius Oehlschlägel (1724-1788). Jeho život a dílo*, Praha 1927.

PERLÍK, Romuald Rudolf: *K dějinám hudby a zpěvu na Strahově až do první pol. XVIII. století*, Praha 1925.

PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Provádění Mozartových oper pražskou konzervatoří v první polovině 19. století*, in: *Hudební věda* 38, 2001, č. 3-4, s. 397-415.

POŠTOLKA, Milan: *Libreta strahovské hudební sbírky*, in: *Miscellanea musicologica* 25/26, 1973, s. 79-149.

PRAŽÁKOVÁ, Běla: *Bohumír Jan Dlabáč ve Strahovské knihovně*, in: *Strahovská knihovna* 1, 1966, s. 133-171.

PROCHAZKA, Rudolph: *Mozart in Prag. Zum hundertjährigen Gedächtniß seines Todes*, Prag 1892.

RUTOVÁ, Milada: *K nálezu Mozartovy árie pro soprán s doprovodem orchestru „Dove sono i bei momenti“*, in: *Hudební věda* 28, 1991, s. 40-45.

RYBA, Bohumil: *Soupis rukopisů Strahovské knihovny Památníku národního písemnictví v Praze*, III-V, VI/2, Památník národního písemnictví, Praha 1970-1979.

SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici, Milano, 1990-1994.

SCHMIDT-GÖRG, Joseph: *Die Wasserzeichen in Beethoven Notenpapieren*, in: *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. Kurt Dorfmueller, München 1978.

Schematismus für das Königreich Böhme 1789, vydal Jan Ferdinand ze Schönfeldu.

SCHULER, Manfred: *Das Donaueschinger Aufführungsmaterial von Mozarts „Le nozze di Figaro“*, in: *Florilegium musicologicum*. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag, hrsg. Ch.-H. Mahling, Tutzing 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 21), s. 375-388.

SCHULER, Manfred: *Mozarts „Don Giovanni“ in Donaueschingen*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 35, 1987, Heft 1-4, Salzburg, Juli 1987.

SCHULER, Manfred: *Zeitgenössische Prager Abschriften von Werken Mozarts*, in: *Hudební věda* 28, 1991, č. 4, s. 291-298.

STRAKA, Cyril A.: *Návštěva císařovny francouzské Marie Ludoviky na Strahově r. 1812*, in: *Ženské listy* XL, 1912, č. 1, s. 10-12; dokončení č. 2, s. 7-9.

STRAKA, Cyril A.: *Vznik filosofského sálu knihovny Strahovské v Praze*, in: *Knihy a knihovny* 1, 1920, s. 91-106.

STRAKA, Cyril A.: *Bohumír Jan Dlabač jako regenschori (K stoletému výročí úmrtí)*, in: *Hudební revue* XIII, 1920, s. 139-141, 211-214.

STRAKA, Cyril A.: *Reforma pražských zednářských loží r. 1778*, in: *Český časopis historický* 31, 1925, s. 8-140.

ŠIMÁKOVÁ, Jitka a MACHÁČKOVÁ, Eduarda (ed.): *Teatralia zámecké knihovny z Křimic*, sv. 1, Praha 1970.

TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2, Prag 1885, s. 318-319.

TOŠNEROVÁ, Marie: *Rukopisy předbělohorského období (1526–1620) signatury DA–DE v knihovně Královské kanonie Premonstrátů na Strahově*, in: *Studie o rukopisech (Etudes codicologiques)*, svazek XXXV, Praha 2002–2003–2004, s. 115-156.

TYSON, Alan: *Le nozze di Figaro: Lessons from the Autograph Score*, in: *The Musical Times*, 122, 1981, s. 456-461

TYSON, Alan: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge and London 1987, s. 290-327.

TYSON, Alan: *Some Problems in the Text of Le nozze di Figaro: Did Mozart Have a Hand in Them?*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 12, 1987.

TYSON, Alan: *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge and London 1987.

TYSON, Alan: *The 1786 Prague version of Mozart's „Le nozze di Figaro“*, in: *Music & Letters* 69, no. 3, July 1988, s. 321-333, v německém překladu Manfreda Hermanna Schmida, který do studie přehledně doplnil znění odlišností v pražském libretu, a to pod názvem *Die Prager Version von Mozarts „Figaro“ 1786. Zur Donaueschinger Partitur*, in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jhg. 1995, sv. 2, s. 143-157.

TYSON, Alan (ed.): *Le nozze di Figaro. Eight Variant Versions. Acht abweichende Fassungen*, ed. Alan Tyson, Oxford and New York 1989.

VOLEK, Tomislav: *Über den Ursprung von Mozarts Oper La clemenza di Tito*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, s. 274–286.

VOLEK, Tomislav: *Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793 až 1794*, in: *Miscellanea Musicologica* 14, 1960, s. 5-26.

VOLEK, Tomislav: *Repertoire Nosticovského divadla v Praze z let 1794, 1796-8*, in: *Miscellanea Musicologica* 16, 1961, s. 3-191.

VOLEK, Tomislav: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada hudebněvědná H 6, Brno 1971 (recenze)*, in: *Hudební rozhledy* 1972, č. 10, s. 473–475.

VOLEK, Tomislav – PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Mozartův Don Giovanni*. Katalog výstavy k 200.výročí světové premiéry v Praze 1787-1987, Praha 1987.

VOLEK, Tomislav: *Mozartovec Anton Grams*, in: Hudební věda 28, 1991, č. 4, s. 321-324.

VOLEK, Tomislav: *Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita*, in: Mozartovy opery pro Prahu, Praha 1991.

VOLEK, Tomislav: *Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gordigianiho*, in: Hudební věda 38, 2001, č. 3-4, s. 439-444.

VOLEK, Tomislav: *Josepha Duschek und Salzburg. Zur Arie „Ah, lo previdi“ KV 272 und ihrem Kontext*, in: Mozart Studien 14, Tutzing 2005, s. 85-100.

ZUMAN, František: *České filigrány z první poloviny 19. století. Část I (textová)*, Praha 1934.

ZUMAN, František: *Papír. Historie řemesla a výrobní techniky*, 1983.

Abstrakt

Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce premonstrátského kláštera v Praze na Strahově

Milada Jonášová

Předkládaná disertační práce je výsledkem několikaletého výzkumu mozartovských bohemikálních pramenů, který byl soustředěně započat po nálezu dosud neznámého souboru partitur Mozartových děl v hudební sbírce premonstrátského kláštera na Strahově v roce 2001. Zpracování těchto pramenů bylo nutné zasadit do aktuálního stavu mezinárodního výzkumu mozartovské pramenné základny. K tomu účelu bylo nutné komparovat strahovské opisy s autografy i s jinými dobovými opisy a takto získané poznatky pak konfrontovat s nejnovější kritickou edicí *Neue Mozart Ausgabe* (včetně kritických zpráv k relevantním svazkům). Protože soubor strahovských mozartian má překvapivě velký rozsah a jeho detailní zpracování jakožto celku si vyžádá několikaleté práce, soustřeďuje se předkládaná disertace na jednu z klíčových skupin, tj. na prameny k Mozartovým operám. Nezbytné komparace byly provedeny jak s autografy uloženými v Berlíně, v Krakově a v Paříži, tak s relevantními dobovými opisy v Berlíně, v Drážďanech, v Mnichově, v Karlsruhe, ve Vídni, v Salcburku, v Curychu, v Brně a v Praze.

První kapitola shrnuje známá fakta o strahovském klášteře premonstrátů jako kulturním centru a o jeho hudební tradici. Následuje popis hudební sbírky kláštera se zvláštním zřetelem na mozartovské prameny a v samostatných kapitolách jsou pak detailně pojednány jednotlivé dochované partitury (z větší či menší míry fragmentární) Mozartových oper, tj. *La finta giardiniera*, *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito*. Samostatné

kapitoly jsou věnovány áriím a ansámblům z dalších dramatických děl (*Lucio Silla*, *Thamos ad.*) a kontrafaktům Mozartových operních árií. U každého zkoumaného pramene je podán jeho popis, je zkoumána jeho provenience a doba vzniku, jeho původní funkce, jeho pravděpodobná předloha atd. Jsou zkoumány shody a odlišnosti porovnávaných rukopisů, a to počínaje jejich papírem, jehož vodoznaky často napomáhají dataci a někdy i k určení provenience pramene. Samostatnou fází představuje analýza všech objektivně prokazatelných parametrů písařského výkonu. V tomto směru jsou důležitá zjištění typu: počet notových osnov na stránku, počet taktů na stránku, v případě partitury řazení instrumentálních a vokálních hlasů a způsoby jejich slovního označení. V další fázi jsou systematicky zkoumány případné škrty a změny, jsou zvažovány jejich důvody, případné odlišnosti v tempových označeních, v dynamických a artikulačních údajích (které se mnohdy v jednotlivých pramenech liší a pak jsou zvažovány příčiny těchto odlišností), jsou posuzovány případné režijní poznámky, odlišnosti v podloženém textu (v případě překladů jsou řešeny specifické problémy provenience překladů), shoda či vzájemné odlišnosti v označeních jednotlivých atd.

Badatelskou hodnotu pojednáváných opisů ze strahovské sbírky dokládá např. zjištění, že strahovský fragment opery *La finta giardiniera* je v případě dvou árií Sandriny a části finále 1. aktu vzhledem ke ztrátě 1. jednání Mozartova autografu jedinou dosud známou náhradou původní italské verze opery. Podobně recitativy 13. a 14. scény 2. jednání, dochované ve strahovském fragmentu, jsou dnes jediným známým dobovým opisem těchto částí Mozartovy opery. Podrobné vyhodnocení opisu partitury *Dona Giovanniho* zase umožnilo vypracování nového stematu dobových opisů pražské provenience. Předkládané výsledky výzkumu přinášejí nové poznatky jak k otázce recepce Mozartova díla v českém prostředí, tak v několika případech i k původní podobě díla samého.

Abstract

Period copies of Mozart's operas in the music collection of the Premonstratensian monastery in Prague at Strahov

Milada Jonášová

The present dissertation thesis is the result of a several years lasting research of Bohemical Mozart sources, which had been started after my discovery of a hitherto unknown set of scores of Mozart's works in the musical collection of the Premonstratensian monastery at Strahov in 2001. As this set of sources is of a surprising scope and processing them all in detail is going to require some more years of work, this dissertation thesis focuses on one of the key groups of sources, namely those to Mozart's operas. The examination of these sources had to be set into the current context of the international Mozart research. To do this, it was necessary to compare the Strahov copies page-by-page both with the autographs and other relevant period copies. The comparisons were made with autographs deposited in Berlin, Krakow and Paris as well as period copies in Berlin, Dresden, Munich, Karlsruhe, Vienna, Salzburg, Zurich, Brno and Prague. The outcome of this comparative work was then confronted with the latest critical edition, *Neue Mozart Ausgabe* as well as separately published critical commentaries to the relevant volumes.

The first chapter summarizes the known facts about the Strahov Monastery of the Premonstratensian Order as a cultural centre and its musical tradition. A description of the musical collection follows, with special attention paid to Mozart sources. The surviving scores (mostly fragmentary) of Mozart's operas *La finta giardiniera*, *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito* are then dealt with in separate chapters. Following chapters are dedicated to arias and ensembles from other dramatic works (*Lucio Silla*, *Thamos*, etc.) and to

adaptations of Mozart's operatic arias and ensembles to so called contrafacta with religious texts. There is a description of each source followed by an attempt to determine its provenance, date, "Vorlage" etc. The identical or different features of compared manuscripts are examined, starting with the paper and its substance, size, watermarks, staff ruling etc. This is followed by the analysis of all objectively provable parameters of the copyist's handwriting and other work: the layout of every number, the number of staves and measures per page, the ranking of instruments and voices in the score. The next step consists in examining of possible deletions and changes, including the reasons why they may have been made, possible differences in tempo indications, dynamics and articulation details. Among other examined features are the stage directions, differences in the underlayed texts (in cases of translations, specific problems of their provenance are dealt with and the congruities or differences in the marking of numbers) etc.

About the value of the period copies in the Strahov collection gives evidence for instance the fact that the fragment of *La finta giardiniera* – in the case of two arias of Sandrina and a part of the first act finale – is the only known substitute of the original Italian version of the opera, due to the fact that the first act of Mozart's autograph has been lost. Similarly, the recitatives of the 13th and 14th scene of the second act, found in the Strahov fragment, represent the only known period copy of these parts of Mozart's opera. The copy of the *Don Giovanni* score has made it possible to create a new stemma of the period copies of Prague provenance. The submitted outcomes of the research bring out new facts concerning both the reception of Mozart's operas in Bohemian context and, in some cases, even to the authentic shape of the works themselves.

English by Lenka Kapsová